إهـــــــداء

إلى أبنائي من طلبتي الذين لأجلهم كتبت أكثر هذه الدراسات والأبحاث؛ إذ أن أسئلتهم وتعليقاتهم الوجيهة هي التي كانت تدفعني، في كل مرة، إلى مضايق البحث والتنقيب؛ لأجل توضيح الرؤية وتقريب المعنى لهم...

إلى زملائي من أساتذة الكلية وأساتذة كليات أخرى، الذين جمعتني بهم أسئلة الدرس الأدبي المغربي الحديث والمعاصر، وكان كل واحد منا يحرص على أن يجيب من وجهة نظره، تلك الأجوبة التي خَلُصَتْ إلى تعدد الرؤى، وَأَنْجَبَتْ فكرا حُرّاً منافسا؛ يفضي في كل مرة إلى الجديد...

مقدمة

غالبا ما تتعدد اهتمامات الباحث وتتنوع، لتشْمَل جملةً من المجالات العلمية المعرفية التي، وإن تَشَعَّبَتْ؛ فإنها لا تَخْرُجُ عن التخصص الأول الذي أوْقَفَ الدارِسُ الباحثُ عِلْمَهُ وفكرَهُ على التَّوَسُّع في مَضانِّهِ وَسَبْرِ أَغْوارِهِ. ثم إن الباحثَ، وهو يواصِلُ اشتِغالَهُ على هذه الموضوعاتِ التي تتنوَّعُ وتَتَعَدَّدُ لِتُفْضي في نهاية المطاف إلى الوحدةِ، غالباً ما يَجِدُ نَفْسَهُ حُيالَ ضَرْبَيْنِ من التأليف: تَأْليفٌ مرهونٌ بزمن معيَّنٍ وفكرة محدَّدَةٍ؛ فتكونُ المقالةُ هي الوِعاءُ الأمثل لخروج مثل هذه الدراساتِ والأبحاثِ. ثم تأليفٌ فيه فُسْحَةٌ من الزمن، وتعَدُّدٌ في الأفكار والأطروحاتِ؛ وهذا مآلُهُ الكتابُ الذي يُعَبِّرُ عن محطَّةٍ هامة من محطّاتِ التفكير والتأليف في حياة الباحث.

وليس هنالك دارس لم يُمارِسِ الكتابة في الضَّرْبَيْنِ معاً؛ مع طُغيانِ الضرب الأول على الثاني؛ بسبب الحاجةِ الآنية والمتسارعةِ إليه، بالإضافة إلى ارتباط هذا الشكل من الكتابة بخاصة باللقاءات العلمية والندوات والأيام الدراسية التي يكون الباحث مدعُوّاً، بين الحين واآخر، إلى المشاركة فيها. أما النمط المتصل بالتأليف في إطار كتاب، فإنه يتطلب من الباحث جهودا مضاعفة، ناهيك عن التكاليف المادية المتصلة بمجال النشر والتوزيع. ومن شان كل ذلك أن يثني، كثرةً من الباحثين، على الخوض في التأليف داخل كتب مستقلة بذاتها، ويشجع، في مقابل ذلك، حركة الكتابة في إطار مقالات تعرف طريقها بسرعة نحو القراء بواسطة بعض المنابر الثقافية التي منها ما هو محكم، ومنها ما يكون النشر فيه حُرّا، لا يتطلب تحكيما.

وحين تكثيرُ هذه المقالاتُ والدراساتُ وَتَتَعَدَّدُ يدي الباحث، فإنه يسعى؛ حِرْصاً منه على توثيقها وَلَمِّ شَمْلِها وحمايَتِها من التَّلَفِ والضياعِ، بالإضافة إلى إعادة نشرها في حلة جديدة، وهي التي سبق أن نُشِرَتْ في هذا المنبر الثقافي أو ذاكَ؛ فإنه يسعى إلى جمعها في كتابٍ؛ يختارُ له عنواناً جامعاً مانعاً، مِنْ شَأْنِهِ أنْ يَفي بالمضامين المتنوعة والمتعددة التي تَعْكِسُها الدراساتُ التي تَمَّ جمعُها، لِتَصيرَ بين دفتي كتابٍ.

وقد سبق للمحْدَثينَ مِنْ شيوخ الأدب والفكر والثقافة في العالم العربي ولدى الغرب بصفة عامة، أنْ مارسوا هذا الضربَ من التأليف، إلى جانب الضرب الخاص بإنتاج الكتب المستقلة بموضوع من الموضوعات الكبرى التي يهتم بها المؤلف. من ذلك ما قرأْناهُ ولا زلنا نقرأُهُ لدى الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابة (أشتات مجتمعات في اللغة والأدب) الصادر عام 1963،، والشيخ طه حسين في (حديث الأربعاء) و(من حديث الشعر والنثر)، و(في مرآة الصحفي)، وغيرها. وما كتبه الأستاذ محمود شاكر في (أباطيل وأسمار) الصادر عام 1965، وكتاب (نمط صعب ونمط مخيف) الصادر عام 1969. بالإضافة إلى ما كتبه أستاذنا الدكتور عباس الجراري في كتابه (الثقافة في معترك التغيير) (1972)، وكتاب (معالم مغربية) (1991)، وكتاب (خطاب المنهج) (1990)، وكتاب (مع المعاصرين) (1995)، وكتاب (هويتنا والعولمة) (2000)، و(بحوث مغربية في الفكر الإسلامي)

(1988)، و(مقالات في الحوار) (2008)، و(قطوف منثورة) و(دراسات مغربية)، وكتاب (تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب: 1830-1990) الصادر عام 1990، وغيرها كثير.

وغالبا ما كانت هذه المؤلفاتُ تحمل عناوينَ من مثل: (دراسات في الأدب والفكر) أو (أبحاث في الأدب واللغة والفكر)، أو (دراسات أدبية)، أو (مقالات في الأدب والفكر)، أو غيرها من التسمياتِ والعناوين التي تَحْضُرُ فيها كلماتٌ من مثل: (دراسات) أو (أبحاث) أو (مقالات)؛ مِفْتاحاً دالا على التنوع والتعدد الحاصل من جهة الموضوعات والاختياراتِ، بالإضافة إلى الوحدة والتناسب التي يحصرها الجنس الأدبي التأليفي الفكري أو اللغوي الذي يشمل هذه المقالات والدراسات..

ويأتي كتاب (دراسات في الأدب المغربي المعاصر)، لِيُعَبِّرَ عن هذه الحاجة الماسة إلى جمع عدد من الدراسات والأبحاث التي كنتُ قد كَتَبْتُ في أزمنةٍ مختلفة؛ متقاربَةٍ أحياناً ومتباعدَةٍ أحياناً أخرى. وبالرغم من أن بعضَ هذه الدراسات والأبحاثِ التي توجد بين دَفَّتَيْ هذا الكتابِ، قَدْ سَبَقَ نشرُها في بعض المجلات أو على أعمدة بعض الملاحق الثقافية، داخل المغرب وخارجَهُ؛ إلا أنَّ البعضَ الآخرَ منها يَجِدُ طريقَهُ، لأول مرَّةٍ، نحو النشر والقراءة، انطلاقا من هذا التأليف. وسواءٌ سبق نَشْرُ هذه الدراساتِ أم لَمْ يَسْبِقْ نشْرُها، فإنّ الحاجةَ إلى حفظِها وتوثيقها وجمعها بين دَفَّتَيْ كتابٍ، وجعلِها رَهْنَ إشارةِ القارئ، هي أهم الدواعي التي حَمَلَتْني على هذا الاختيارِ.

ويتعلق الأمر هنا بمجموعةٍ من الأبحاثِ والدراساتِ التي شاركْتُ بها في عدد من الندواتِ والأيام الدراسية واللقاءاتِ العلمية والثقافية، التي كُنْتُ أحْضُرُها، بين الحين والآخَرِ، في عدد من الجامعاتِ والكليات والمدارس والمعاهد العليا المغربية. ناهيك عن دراساتٍ أخرى هي من قبيل الأعمال التي كنتُ أُنْجِزُها عَقِبَ قراءة بعض النصوص الإبداعية التي استهوتني أو استفزَّني شيءٌ فيها.

وهكذا سيَجِدُ القارئ أن الأبحاثَ والدراساتِ التي تُؤَلِّفُ جِماعَ هذا الكتابِ يَغْلُبُ عليها الطابَعُ التطبيقي، إذ كُلُّها تقريباً في مجال تحليل النصوص الأدبية؛ الشعريةِ منها والسرديةِ، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراساتِ التنظيرية، خاصة ما تعلق منها بعلم المنهج. كما أن أكثر الأبحاث الواردة في هذا التأليف أخَذَتْ على عاتِقِها دراسة الآداب المغربية الحديثة والمعاصرة، دون غيرها؛ عدا الدراسة المنجزة في المجموعة القصصية (رحيل البحر..) للكاتبة الكويتية هيفاء السنعوشي.

أما الفترةُ الزمنية التي تَحُدُّ عُمرَ هذه الدرسات والأبحاث، فَتَتَرَاوَحُ بين عام 2000 وعام 2013؛ وهي فترة تعادل العقد الأول من الألفية الثالثة. مع العلم أني احتَفَظْتُ بدراساتٍ أخرى كثيرة، تعود إلى أواخر التسعيناتِ من القرن الماضي (القرن العشرين)، لَمْ أُضَمِّنْها داخل هذا الكتاب؛ لتكونَ موضوع تأليف آخر، أتمنى أن يصل بين يدي القارئ في القريب العاجل إن شاء الله. بالإضافة إلى أن القارئ مأخوذٌ اليوم بِتَتَبُّعِ كُلِّ ما هو حديث ومواكب للحياة الثقافية. لذلك كانت الدراسات التي تعود إلى هذا العقد الأول من الألفية الثالثة، هي المادة الأولى لهذا الكتاب.

وقد تزامن تأليف هذا الكتاب ونشره مع تأليف آخر لي أَنجَزْتُهُ في الشاعرة والروائية المغربية الطبيبة فاتحة مرشيد. وهي المرة الأولى التي يُفْرَدُ فيها تأليف خاص بإبداعات أنثى داخل المغرب. وقد صدر هذا الكتاب في نَيِّفٍ وثلاثمائة صفحة من القطع الكبير. ذَكَرْتُ هذه الإشارة على أساس أن جملةً من مقالاتِ هذا الكتاب تَزامَنَتْ وتأليف فصول الدراسات التي عَقَدْتُ في أدب هذه المرأة؛ بمعنى أن زمن الكتابة مشتَرَكٌ بين التأليفيْنِ، بالإضافة إلى الاتفاق في زمن النشر. ناهيك عن الروح التي انْتَظَمَتْ خيط الكتابة هنا وهناك. ومن شأن هذا التزامن أن ينزل بظلاله على هذا التأليف أو ذاك، بالرغم من أن أحدَهُما لا يعدو أن يكون تجميعا لدراسات ومقالات سابقة في زمن الكتابة.

ولا أريدُ أَنْ تفوتني فرصة تقديم هذا الكتاب دون التأكيد على أن فعل القراءة الذي ما زلنا نَزْهَدُ فيه، هو القَمينُ بصناعة الفرق بيننا وبين غيرِنا من الأمم التي نَتَقاسَمُ معها العيش في هذا الكون. وبالرغم من الاكتِساحِ الهائل لتكنولوجيا الإعلام والاتصال، والنصوص المترابطة/ أو المتشعبة التي نتجت عن هذا التوجه الجديد في الكتابة والتأليف، إلا أن سلطة الكتاب الورقي وما يَعْكِسُهُ تاريخ الكتاب الطويل من فضائل وإيجابياتٍ، لازالتْ هي السائدة لدى الأمم التي قطعت أشواطا بعيدة في الثقافة الرقمية.

ومن هنا يأتي هذا الحرص على التأليف الورقي، دون التأليف الرقمي، لا لشيء سوى لأن البقاء للتأليف في صورته الورقية المحمولة على التوثيق وصواب المعلومات وحميمية اللقاء بهذا الذي نُعِتَ، في أكثر من شاهد، بخيرِ جليسٍ/ أو صديق يمكن للإنسان منّا أن يتواصل معه.

وبعد كُلِّ هذا ، أسْأَلُ اللهَ سبحانَهُ وتعالى أن يكون هذا التأليفُ، كما كان الحال في جميع ما أَلَّفْتُهُ من كُتُبٍ وما نَشَرْتُهُ من أبحاث ودراساتٍ، خالِصاً لوجهه الكريم. والحمد لله رب العالمين.

وجدة؛ في: 01 يناير 2017

الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

المنهجُ والنَّصُّ: ثنائية النظرية والتطبيق
أوْ لُعْبَةُ اسْتِبْدالُ المَواقِعِ بَيْنَ الْمُؤلِّفِ والقارئِ[1]

مقدمة:

ليس هنالك مجال من مجالات المعرفة يعيش بمنأىً عن المنهج؛ ذلك بأن المعرفة والمنهج صنوان، لا يمكن لأحدهما أن يوجد دون وجود الثاني. إنهما وجهان لعملة واحدة؛ حتى إنه بات من الصعب، إن لم نقل من المستحيل الحسم في الإجابة على سؤال الأولية فيما بينهما: أيهما أسبق، المنهج أم المعرفة؟ على أساس أن المعرفة تتطور وتنتقل من صورة إلى صورة أخرى أكثر ازدهارا وتفوقا بفضل المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يولد ويحيا إلا وسط نظام معرفي.

والنص بوصفه معرفة أو حاملا للمعرفة التي تكمن في مضمون الخطاب الذي يتوارى خلف اللغة، أو بين ما تعقده مكوناتها من علاقات؛ النص في حاجة ماسة إلى المنهج؛ وهي حاجة ثنائية البعد:

- حاجته إلى المنهج في زمن الكتابة؛ حتى يستوي بين يدي مبدعه في الصورة التي ارتضاها له، أو تلك التي ارتضتها له التجربة الشعورية الأدبية، وكذلك وفق المقاصد التي وُجِدَ لأجل تأديتها.
- حاجته إلى المنهج في زمن القراءة وقد بلغ المتلقي، الذي يصبح مُطالَباً بإعادة إنتاج/ كتابة النص من خلال قراءته، في ضوء ما اجتمع لديه من أدوات ورؤىً وإجراءات منهجية.

هكذا إذن يصبح المنهج ضروريا بالنسبة للنص في حال الولادة كما في حال الانتهاء بين يدي القارئ. وحالما يعيد القارئ إنتاج/ كتابة النص، يتحول إلى وِعاءٍ حامل لمعرفة جديدة هي في أمس الحاجة إلى رؤية منهجية جديدة، تتولد هذه المرة لدى المبدع؛ وهي التي ستسمح له بممارسة كتابته الجديدة الثانية/ الثالثة للنص الذي كتبه وأعاد المتلقي قراءته/ كتابته. وتستمر هذه الحركة الدائرية بين المبدع الذي يكتب وفق رؤية منهجية شعورية، والمتلقي الذي يقرأ وفق رؤية منهجية تحليلية تأويلية.

لست الأول ولا الأخير الذي سيخوض في حديث المنهج، سواء تعلق الأمر بمفهومه، أم بمراحل نشأته وتطوره من رؤية إلى أخرى، أم بمدارسه ورجاله، أم بالخلفيات المعرفية التي شكلت عِلَلَ وُجودِهِ. وبالرغم من ذلك، حين فكرت في كتابة (ذاكرة النص) من خلال المكونات الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسِهِ في حياة هذه الذاكرة، وجدتُ

[1]– يتعلق الأمر هنا بالمحاضرة التي ألقيت في افتتاح أشغال الندوة العلمية التي نظمتها شعبة علوم الإعلام والاتصال بكلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سايس، بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، في موضوع: (المنهج في الأدب واللغة)؛ بتاريخ: 24 مارس 2010.

الناس يخلطون في حديث المنهج؛ على الأقل في جانب دقيق منه سنأتي، بعد قليل إلى توضيحه؛ الشيء الذي حملني على الوقوف عند هذا المكون الهام في حياة النص وكينونة ذاكرته: المنهج...

لا أحد يجهل أن حديث المنهج ينبثِقُ مِنْ تلاقُحٍ يَحْصُلُ بين فعلين اثنين يقع كل واحد منهما في زمن بعيد عن الزمن الآخر: الأول هو زمن الإبداع الذي يحتضن فعل الكتابة/ الإبداع، والثاني هو زمن القراءة الذي يفي بحضور فعل كتابة ثان يدعوه البعض نقدا، ويدعوه البعض الثاني قراءة أو تحليلا أو تطبيقا أو مقاربة أو غير ذلك من التسميات. المهم أن حديث المنهج يقع في نهاية الأمر بين زمنين وبين كتابتين مختلفتين عن بعضهما كل الاختلاف. وتأتي هذه الدراسة لترسم بعض الحدود الواقعة بين المنهج في صورته التي تتعلق بالكتابة في الزمن الأول، والمنهج في صورته الحاصلة في الزمن الثاني. بمعنى أن المنهج يغير ألوانه بين الكتابتين اللتين سبق الحديث عنهما. فما خصوصياته داخل كل كتابة؟ وما حدود استعماله في هذه الصورة أو تلك؟

1)- مكانة الدرس اللساني في سؤال المنهج:

لقد كان لظهور اللسانيات بفضل العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) الفضل الكبير في انتقال النقد الأدبي من مساره الانطباعي الذوقي إلى مسار جديد تؤطره النظرة العلمية الفاحصة التي تنطلق من التصورات المنهجية المضبوطة. ليس معنى هذا أن النقد العربي القديم الذي اتسم بالانطباعية، لم يكن يعمل وفق مسارات ورؤى منهجية، ولكن ما جاء به الدرس اللسني الحديث من شأنه أن يَجُبَّ سائر المقولات التي سادت من قبل.

ومن أبرز ما يمكن الإشارة إليه ابتداء إلغاء نظرية التفاضل بين اللغات التي جاءت نظرية (سوسير) لإرساء دعائمها؛ باعتبار أنّ اللّغة نشاط إنساني، يقول (سوسير): "إنّ مادّة اللّسانيات تتكوّن قبل كلّ شيء من كلّ تمظهرات اللّغة البشريّة، سواء تلعّق الأمر بشعوب بدائيّة أو بأمم (متحضّرة) وسواء كان ذلك في حقبات قديمة أم حديثة، لا نأخذ بعين الاعتبار اللّغة (الصّحيحة) أو اللّغة (الأحسن)؛ بل كلّ أشكال التعبير"[2].

كما سعى سوسير إلى تحديد الممارسة الكلاميّة باعتبارها تركيبا معقّدا تتظافر في إنتاجه مجموعة من الظّواهر الفيزيولوجيّة والنفسيّة؛ فانتهى من ذلك إلى تعريف العلامة بكونها وحدة معقّدة بين الصّورة السمعيّة والمتصوّرة. ولم يستعمل سوسير لفظ الدّال والمدلول إلاّ في دروسه الأخيرة. وانطلاقا من ثنائيّة (لغة/ كلام) استطاع سوسير أن يضبط مهمّة اللّسانيات الحقيقيّة قائلا: "إنّ دراسة اللّغة إذا تتضمّن قسمين: القسم الأساسي الأوّل منها موضوعه اللّغة كظاهرة اجتماعيّة في جوهرها ومستقلّة عن الفرد؛ وهذه الدّراسة هي فيزيائيّة بالأساس. والقسم الثّاني وموضوعه الجانب الفردي من اللّغة؛ أي الكلام متضمّنا التصويت؛ وهي دراسة فيزيانفسيّة"[3].

---

[2]- دروس في علم اللغة العام : فرديناند دي سوسير، ص. 20.

[3]- المصدر نفسه، ص. 39.

ومن هنا، شدّد سوسير على أهميّة الكلام بالنّسبة إلى اللّغة أوّلا؛ لأنّ ممارسة اللّغة (الكلام) هو السّبب في تطوّرها؛ يقول: "إنّ الانطباعات التي نتلقّاها من الآخرين هي الّتي تحوّر طبائعنا اللّسانيّة."[4]. والأهميّة الثّانية تكمن في أسبقيّة الكلام على اللّغة؛ أي أنّ اللّغة لا يمكنها أن ترسخ بقواعدها وضوابطها في الذّهن البشري، إلاّ بعد تجارب عديدة والطّفل عادة ما يتدرّب على الكلام دون أن يكون على دراية بضوابط اللّغة. إنّ ثنائيّة (لغة/ كلام) هي الّتي مهّدت لهذا العالم وضع المفاهيم الأخرى المتعلّقة بكل من (المنهج الوضعي) و(المنهج التّاريخي).

ومن أبرز الأمور التي انتهت إليها مقاربة سوسير للغة أننا لا يمكن أن نحمل اللّغة إلى أشياء خارجيّة عكس النّظريات القديمة التي تقتضي أشياء ومسمّيات جاهزة خارجة عن اللّغة. وهذا ما قاده إلى تحديد فكرة الانعكاس عندما وقف عند فكرة (قوس قزح) والتي جعلته ينتهي إلى الاختلاف الواضح بين الشّعوب في تمييز ألوان القوس: فالفرنسيون مثلا يميّزون بين سبعة ألوان، بينما تميز اللغة المحلية لبلد كزامبيا بين ثلاثة ألوان فقط، في حين يميز الليبيريون بين لونين. ومن خلال هذا المثال استنتج سوسير أنّ كلّ لغة تمثّل واقعها، وأنّ الأفراد في الحقيقة هم الّذين يفكّكون الوحدات اللّغويّة ويصنّفونها. وهذا نفسه ما جعل (نوام تشومسكي) يؤكّد على أهمّية علم النّفس في توليد اللّغة؛ يقول: "إنّ الشّخص المتكلّم يخترع نسبيّا لغته الخاصّة كلّما عبّر أو يكتشفها من جديد كلّما سمعها من حوله.".

وانطلاقا من هذا التّمييز بين اللّغة والكلام انتهي سوسير إلى تمييز من نوع آخر، وهذه المرة بين محور التوزيع ومحور الاستبدال؛ أو بين المفرد والمركّب. والمعروف انه في مجال النحو أو التركيب، لا تتّخذ الكلمات أهميّة في ذاتها بقدر ما تكتسب قيمتها من الفوارق والعلاقات التي توحّدها أو تباينها عن غيرها، واللّغة داخل محور التوزيع (التركيب) تدرك داخل فضاء فيزيائي نفسي يقترن فيه علم النّفس بعلم الأصوات.

وحين آلت أمور الدراسات اللغوية إلى العالم الأمريكي نوام تشومسكي تجاوز ثنائيّة سوسير نسبيّا؛ وذلك بمحو التناقض بين الكلام واللّغة كمؤسّسة اجتماعيّة، باعتبار أنّ عوامل جديدة تتدخّل؛ كالبيولوجيا وعلم الوراثة والنّسالة لتعطي الكلام طابعا اجتماعيّا لا فرديّا كما اعتقد سوسير. ومن أبرز ما انضاف إلى النظرية اللغوية، بعد جهود كل من سوسير ونوام تشومسكي، ما جاء به العالم والطبيب الفرنسي (جاك لاكان) صاحب البنيوية النفسية؛ إذ أضاف بنية ثالثة تجاوزا لثنائيّة سوسير؛ وهي بنية (للاّوعي اللّغوي) المخالفة للبنة اللّغويّة العاديّة. وتكمن أهمية (لاكان) في إعادته الاعتبار للفرويديّة في حقل اللّسانيات، بالرغم من النقود الكثيرة التي واجهها، بالإضافة إلى العُسْر الذي صادفه في اكتشاف لغة الرّموز والشّيفرة الخاصّة للغة اللاّوعي. ويعتبر في مؤلّفه (جدليّة الرّغبة في اللاّوعي الفرويدي) من أبرز المراجع في هذا الصدد؛ يقول: "إنّ الحلم وزلاّت اللّسان هي لغة عميقة تختلف عن اللّغة السطحيّة التي تكون مشحونة بكافّة الأشكال المؤسّساتيّة والقيميّة التي تحدّ من دورها في تحديد ماهية المتكلّم".

---

[4]- نفسه، ص. 37-39.

وما ننتهي إليه من كل هذا أنّ كلا من (سوسير) و(نوام تشومسكي) و(جاك لاكان)؛ كل هؤلاء كان لهم الفضل الكبير في التمهيد للنظريات النقدية التي ستواكب الأعمال الإبداعية الكبرى التي ظهرت خلال القرن العشرين وقبله. بالإضافة إلى أنهم شاركوا بتقدم أبحاثهم في وضع حجر الأساس للنّظريات الّلسانيّة البنيويّة التي سَتُغَيِّرُ وجه علم الأدب وتمنحه سلطةً لم يكن لِيَحْلُمَ بها رجالُهُ في العلم الغربي أو العربي فيما بعدُ. وهنا يظهر الناقد الفرنسي (رولان بارت) الذي سيعوّض ثنائيّة سوسير (لغة/ كلام) بثنائيّة (الشكل والاستعمال)؛ وهو بذلك يمهّد لظهور علم السّيميولوجيا أو علم العلامات، مستلهما في ذلك مبادئ التحليل النفسي كما طوّرها (جاك لاكان) في حقل اللّسانيات. لهذا حقَّ لنا أن نقول بأن الألسنيّة فتحت الباب على مصراعيه لتراكمات جديدة في مجالي الكتابة بمفهومها الإبداعي والكتابة بمفهومها النقدي القرائي؛ بل إننا سنجد من يؤلف في قواعد النّقد الأدبي.

2)- تلازم المنهج والمعرفة:

كثيرا ما يخطئ الباحثون حين يخوضون في قضية المنهج، سواء تعلق الأمر بالكتابات النظرية، أم ما يقبلون عليه من تطبيقات. ويكمن الخطأ بالأساس في فهم هؤلاء الدارسين لمسألة المنهج وتوظيفاتها، حيث إنهم لا يرون في (المنهح) سوى أنه "مجموعة من الأدوات والآليات والإجراءات التي وجب توظيفها أو التوسل بها؛ لأجل الوصول إلى الحقيقة أو الهدف المقصود" . وليس الأمر كذلك، بالرغم من أن المنهج هو فعلا مجموع الإجراءات والأدوات التي يتوسل بها الباحث في البحث عما يبحث عنه؛ سواء كانت طبيعة البحث أدبية أم اقتصادية أو اجتماعية أم سياسية أم دينية.

إننا في حاجة ماسة، في حياتنا الشخصية كما في حياتنا العملية والفكرية، إلى (منهج)، نسير وفقه، ونعمل على تغيير صورته كلما اقتضى الأمر ذلك. فالعالم الذي يلفنا في تغير مستمر، ونحن إذا رغبنا في مسايرة ما يحدث، وفي جميع المجالات، علينا أن نضبط قضية (المنهج)، ونعمل على تطويرها، كلما دعت الضرورة إلى ذلك. فلا أحد منا يمكنه، وسنه قد جاوز العشرين، ارتداء البذلة نفسها التي كان يرتديها وعمره عشر سنوات أو أقل. كذلك المعارف من حولنا، تتغير باستمرار، وما كان يقاس قبل عشرين أو خمسين أو مائة سنة من المعارف بمنهج ما، لم يعد كذلك في الزمن الراهن. فكما اعتدنا القول إن لكل زمان رجاله، كذلك لكل زمان مناهجه وطرق أهله في البحث والنظر والتحليل.

ولا بد هنا من إشارة، وهي أن حديث المنهج يقتضي منا الإلمام بحديث آخر، هو حديث (المعرفة). فهما صنوان، أو لنقل هما وجهان لعملة واحدة، تساوي في آخر المطاف تطور الإنسان وازدهار مجتمعه. فلا سبيل إذن إلى تطوير المعرفة خارج المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يوجد، دون أن تعمل المعارف- التي كان سببا في تطويرها- على الإضافة إليه ونقله من حال إلى حال أخرى. من هنا يتبين أن العرب المسلمين كانوا على مستوى رفيع من حيازة المناهج، وإلا كيف تسنى لهم أن يبدعوا ما يزيد على عشرة قرون من المعارف، في شتى سوح المعرفة؟!

وكذلك الشأن لدى الأوروبيين وسائر الأقوام التي أنتجت نصيبا من المعرفة، كانت لديها مناهج، عملت من خلال توظيفها على تطوير معارفها، وبالتالي الإنسان الذي يعيش تحت لوائها. ذلك أن الإنسان في سائر الأحوال هو الهدف من وراء كل هذه الإشكالات؛ فتطوير الإنسان والعمل على راحته وسعادته يحتاج إلى مجموعة من الأفكار (المعارف)، ولا يمكن الحصول على هذه الأفكار أو بلورتها إلى حاصل واقعي منتج مفيد دون الأخذ بزمام المنهج السليم الموافق.

ولنعد مرة أخرى إلى ماهية المنهج وما يعتقده بعض الدارسين فهما سليما. فالنظر السليم إلى المنهج إنما يكون من زاويتين اثنتين: تكمن الأولى في الجانب الظاهر المرئي للمنهج؛ وهو مجموع الأدوات والآليات والإجراءات التي نتوسل بها لأجل الوصول إلى الهدف المنشود؛ وهذا هو الغالب على فهم الناس. أما الزاوية الثانية للمنهج، وهي الأهم، فتكمن في الجانب اللامرئي والخفي المتمثل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحددة لأهداف المنهج ومراميه. ومنذ البداية نؤكد أننا لا نرى في المنهج مجرد "أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي."[5].

3)- المنهج: الفهم والفهم الخاطئ:

جاء في (معجم مقاييس اللغة): "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول، النَّهْج: الطريق. ونَهَجَ لي الأمْرَ: أوضَحَه، وهو مستقيم المنهاج. والمِنْهَج: الطريق أيضاً، والجمع: المناهج. والآخر: الانقطاع..."[6]. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة.

من هنا يتبين لنا أن أمر الخوض في المنهج ليس بالسهولة التي قد نتصورها. فليس القصد هو تجميع مجموعة من الأدوات أو الإجراءات، أو حشو الذهن بمجموعة من الأفكار أو الخلفيات النظرية. إن الاستخدام والتوظيف السليم لمنهج من المناهج إنما يكمن في الجمع المتناسب بين الخطوات الإجرائية لمنهج معين، وتوظيفه في إطار الخلفية النظرية المرتبطة به هو، وليس بمنهج آخر. وهذا التناسق والانسجام هما اللذان يؤمنان الطريق ويسمحان بتحقيق الأهداف والمقاصد المرسومة.

---

[5] – خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

[6] – معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، 361/5.

ثم إنه لا سبيل إلى فهم الجانب المرئي الظاهر للمنهج- أي منهج- دون الإلمام بجانبه الخفي؛ فهو القمين بوضعنا في الصورة الحقيقية للتوظيف الآلي، وهو الذي يساعدنا على فهم وإدراك مناحي التطبيق والتوظيف. فلا يعدو أن يكون الجانب المرئي للمنهج (الأدوات والإجراءات) المرحلة العملية الأخيرة من مسيرة المنهج، التي تبدأ أولا بتحديد وتعرف ملامح الخلفية النظرية لذلك المنهج، والرؤية المحددة لخصوصيته ووظائفه والأهداف المنوطة به.

لقد دأب كثير من الدارسين والباحثين على القول والكتابة فيما ينجزونه من دراسات، يقجمون لها بمقدمات يذكرون فيها عبارات من مثل: (لقد اعتمدت المنهج التاريخي في دراسة هذا الشاعر..)، أو (وقد اعتمدت منهجا بنيويا في مقاربة هذه الظاهرة..)، أو (وقد استفدت من المنهج النفسي والمنهج السويسولوجي في دراسة وتحليل هذه القضية..)، أو (وقد اعتمدت منهج التلقي أساسا في قراءة شعر هذه الشاعر..)، أو غير ذلك من العبارات التي تفيد بأن كاتبها سيشتغل في دراسته وفق هذا المنهج أو ذاك من المناهج التي سماها.

والحق أن المر لا علاقة له بـ (المنهج) البتة. ذلك بأن إطلاق لفظ (المنهج)، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يحيل على الجانب المادي في هذا الكيان الذي ندعوه (المنهج)؛ أي مجموع الأدوات والآليات والإجراءات والخطوات. والدارس هنا يحي استعمالها على ما يُقْصَدُ عادة بـ (المقاربة) أو (نوع المقاربة) التي اختار الاشتغال وفقها، أو اعتماد رؤية رجالها في دراسة شعر ذلك الشعر، أو تلك الظاهرة، أو غير ذلك.. والناظر في كل هذا، سيجد أننا في حديثنا عن (المنهج)، نكون مطالبين، في كل مرة، بالتمييز بين مستويين من حديث المنهج:

- المستوى المادي الذي يتصل بالأدوات والإجراءات والآليات والخطوات التي يؤول إليها كل دارس في إنجاز دراسة من الدراسات؛ كيفما كان حقل تلك الدراسة، ومهما تباينت لغتها أو جنسيتها أو المكان الذي تنجز فيه؛ بحيث أن المنهج، في هذا المستوى الأول، واحد لا يتغير بتغير الموضوعات والأمكنة واللغات والجنسيات.
- المستوى المعنوي الفكري في إطلاقنا لفظ (المنهج)؛ وه الذي يحيلنا على نوع (المقاربة) أو (القراءة) أو (المدرسة) أو (الاتجاه) أو غير ذاك؛ التي اخترنا أن تكون عمدتنا في تحليل وتفكيك وتبيان مكونات الموضوع المطروح للدراسة.

ونحن هنا ، في آخر المطاف، بصدد التمييز بين (المنهج) الذي يقابل في اللغة الفرنسية وغيرها من اللغات لفظ (Méthode)، و(المقاربة) التي تقابل في اللغات نفسها لفظ (Approche)؛ لهذا فإن قول بعضهم: (اعتمدت المنهج البنيوي في إنجاز هذه الدراسة..) خطأ من جهة القصد؛ أي أنه في حقيقة الأمر يقصد أن يقول: (أعتمدت المقاربة البنيوية في إنجاز هذه الدراسة..). وحتى إذا سلمنا بأن لا عيب في قوله: (اعتمدت المنهج البنيوي..)، فإن الاطلاع على ما أنجزه سيضع يدنا على الخطأ من جديد؛ إذْ فَهِمَ المِعْنِيُّ بالأمر (المنهج) على أنه تطبيق عناصر وقواعد المقاربة البنيوية؛ وهذا سليم كل السلامة، في حين إذا اطلعت على عمله، تجده يخلو

من أوله إلى آخره من مفهوم (المنهج) كإطار وخطة وأدوات وآليات وإجراءات متعارف على ضرورة تواجد تطبيقاتها في كل دراسة؛ سواء أنجزها المغربي أم الصيني أم الكندي أم دارس في الشيلي أم في الهند أم في أي رقعة من أنحاء المعمور.

المنهج إذن شيء آخر لا علاقة له بالمدرسة أو المقاربة أو الاتجاه البنيوي ككيان معرفي له قواعده وضوابطه التي يقوم عليها ويشتغل وفقها، وهو أيضا يقوم، في داخله، على أساس منهج. فالدارس الذي يطمح إلى تحليل نص قصيدة لشاعر من الشعراء، مطالب بالجمع بين (المنهج) في مستواه المادي الذي يحيل على الأدوات والإجراءات والآليات والخطوات التي تؤطر هيكل الدراسة في عمومها من خارج، بالإضافة إلى (المنهج) بمعنى (المقاربة) التي تحيل على منهج آخر يأتي هذه المرة من الداخل؛ وهو مجموع الضوابط والقواعد التي يقوم عليها التحليل البنيوي في مقاربة النص الشعري، على ما في اتجاهاته من تعدد واختلاف باختلاف النقاد الذين اشتغلوا في حقل الشعرية.

أما إذا تعلق الأمر بمقاربة نص سردي روائي، فإن المنهج في صورته المادية التي تأتي من خارج، يبقى هو هو لا يتغير ولا يتحول، في حين يتغير (المنهج) بمعنى المقاربة؛ حيث يؤول الدارس هذه المرة إلى ضوابط وقواعد المنهج البنيوي في مقاربة النص السردي؛ على اختلاف مدارس هذه الرؤية وتباين نقادها.. وإذا كان الأمر على هذه الحالن ففي أي جانب يأتي توظيف (المنهج)؟ وفي أي جهة يأتي استعمال (المقاربة)؟

3)- من المنهج إلى المقاربة:

لا بد هنا من التذكير بأن كل دراسة ينجزها الباحث؛ أي باحث، فإنها تقوم على دعامتين:

- دعامة مادية هي التي ستؤطر هيكل الدراسة، من حيث ترتيب الإجراءات، وتنظيم الأدوات، وترتيب الخطوات، وتحديد الآليات التي سيتم توظيفها. كل هذه الأمور هي عبارة عن عناصر مادية لابد للدارس أن يكون واعيا بها، وأن يحددها مسبقا قبل القيام بأي دراسة؛ وهذا هو الذي نقصده عادة بـ (المنهج).
- دعامة معرفية فكرية هي التي عرفناها تحت اسم (المقاربة)؛ وفيها يعيِّن الباحث نوع المقاربة التي سيناقش من خلالها تلك القضية، أو التي سيُخْضِعُ لها أدب ذلك الأديب أو شعر ذلك الشاعر. وهنا تنزل المقاربة (السيكولوجية) أو (السوسيولوجية) أو (التاريخية) أو (البنيوية) أو (التلقي) أو (التفكيكية) بضوابطها وشروطها وإجراءاتها التي يقتضي العمل بها في تلك المقاربة، كما أرسى ذلك نقادها.

بمعنى أن الدراسة، كل دراسة، تتكون من جانبين اثنين:

- ✓ خارجي يتعلق بـ (المنهج/ Méthode) وأدواته وخطواته وآلياته.

✓ داخلي ويتصل بـ (المقاربة/ Approche) كما أملى رجالها ضوابطها وقواعدها.

ولا بد بعد كل هذا من التنبيه على أمر، وهو أن اصطلاح (المنهج) المضاف إلى نوع من المقاربات المعروفة الكلاسيكية أو الحديثة والمعاصرة؛ كأن نقول مثلا: (المنهج النفسي) أو (المنهج البنيوي) أو (منهج التلقي) أو غير ذلك؛ مثل هذه الإضافة التي تمنحنا هذا المركب المكون من كلمتين، لا خطأ فيه، وإنما يكمن الخطأ في ما يعتقده الباحث وهو يتلفظ بهذا المركب، حيث يُسْتَفادُ مما وقفنا عليه من استعمالات الباحثين أن لا علاقة لمركب من مثل (المنهج النفسي) بالتطبيقات التي يأتي بها الباحث؛ وهذا كثير في الأطاريح والدراسات التي يتقدم بها كثير من الباحثين. ضف إلى ذلك أن لا أحد من هؤلاء، وكذلك من بعض الدارسين، يميز، سواء تعلق الأمر باعتقاده أم بما ينجزه من تطبيقات وأعمال، بين (المنهج) في صورته التي تقدمنا بها، و(المقاربة) كما وضحنا بعض معالمها وأهدافها، إذ يُسْتَخْدَمُ (المنهج) بمعنى (المقاربة) والعكس صحيح.

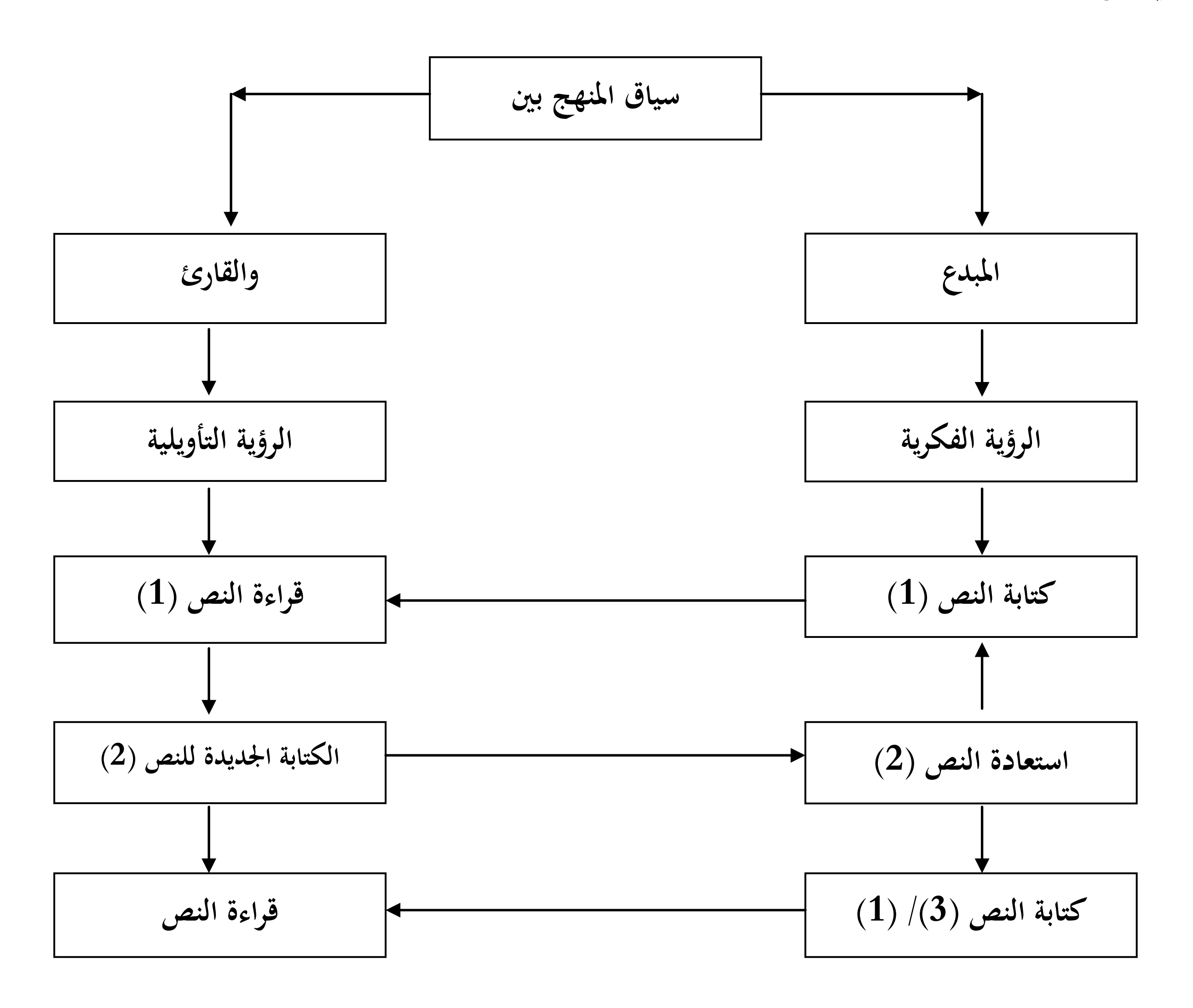
فقولنا مثلا (المنهج التوثيقي) أو (المنهج النقلي) أو (المنهج العقلي) أو غير ذلك، إنما هو التزام بالقواعد والشروط والضوابط التي يفرضها هذا المنهج أو ذاك في تناول الظاهرة المراد مقاربتها أو تحليلها أو دراستها؛ وهو ما لا نعثر له على أثر في عمل كثير من الباحثين، وهم يحرصون، فيما يدبجونه من مقدمات، على التنصيص على أنهم اشتغلوا في دراستهم وفق هذا المنهج أو ذاك.

ولْنَعُدْ من جديد إلى هذا المركب الذي بدأنا الحديث عنه؛ كأن نقول مثلا: (المنهج البنيوي)؛ فهذا تركيب مكون من كلمتين: (المنهج) وتعني الجانب المادي التقني الذي سبقت الإشارة إليه؛ وهو مجموع الأدوات والإجراءات التي سيسير البحث وفقها؛ لبلوغ الأهداف وتحصيل النتائج والمقاصد المسطَّرة مسبقا. في حين تحيل الكلمة الثانية (البنيوي) على المدرسة أو الاتجاه اللساني السميولوجي الذي ظهر وتطور وتشعب إلى مقاربات ونظريات عدة بتعدد النقاد الذين أخذوا على عاتقهم تطوير رؤى هذه المدرسة.

كما تحيلنا كلمة (البنيوي) على المعطيات الفكرية والرؤى المعرفية والخلفيات الفلسفية والاجتماعية والثقافية المتصلة بتطبيقات هذا النوع من المقاربة الذي آمن به رواد هذه المدرسة. وهذا يضعنا أمام فرق كبير بين (المنهج) في صورته المادية التقنية، و(المقاربة) في صورتها التي تحيل على رؤية فكرية، بالرغم من أنه لا ضير إذا قلنا: (المنهج البنيوي)؛ شريطة أن نعي أن ثمة فرقا بين الكلمتين، وأن كل واحدة منهما تحيل على معطيات تختلف عن تلك التي تحيل عليها الكلمة الأخرى.

ونأتي بعد هذا إلى تبيان أمر آخر حاصل بين المبدع والقارئ في علاقة كل واحد منهما بالمنهج؛ على أساس أن المبدع حين يكتب لا ينطلق من فراغ منهجي، وكذلك الشأن بالنسبة للمتلقي الذي لا يمكنه ممارسة قراءته العمل الإبداعي خارج دائرة المنهج. والمراد هنا الصورة التي يتلقى كل واحد من هذين الطرفين: المبدع والقارئ المنهج؛ سواء تعلق الأمر بالمنهج الدال على الجوانب التقنية، أم المنهج الذي يحيلنا على المقاربة. وهذا رسم بياني

نستعيد من خلاله كيفية تعاطي كل طرف التوظيف المنهجي من زاويته الخاصة: الأول في زمن كتابة النص، والثاني في زمن قراءته:



فالمبدع يكتب وفق الرؤية المنهجية الفكرية، في حين يمارس المتلقي قراءته وفق الرؤية التأويلية التحليلية، التي تتحول بعد حين إلى رؤية نقدية هي التي ستتمخض عنها الكتابة الجديدة للنص (1)؛ الشيء الذي سيجعلنا أما نص جديد (2)، وهو النص الذي سيصبح المبدع متلقيا له؛ ليكتب، بعد ذلك، النص المتفاعل مع قراءة المتلقي، لنكون في آخر المطاف أمام نص المبدع (3)، وهكذا تستمر الدورة إلى ما لا نهاية له..

وبعد كل هذا نعود لنقول بأن للمنهج، كل منهج، حقيقتين اثنتين:

- حقيقته المرئية/ المادية؛ وذلك حين يُقْصَدُ لذاتِهِ؛ أي في صورته الأحادية (المنهج)، دون إضافته إلى مكون آخر مما سبقت الإشارة إليه, وهنا يحيل المنهج على الأدوات والآليات والإجراءات والخطوات التي يؤول إليها كل باحث؛ قصد إماطة اللثام عن قضية من القضايا، أو ظاهرة من الظواهر الأدبية أو العلمية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو غير ذلك. ولا يخلو بحث جاد من (المنهج) في صورته الأحادية المرئية

المادية، إذ بدونه تَعُمُّ الفوضى، وينفلت الزِّمامُ من بين يدي الباحث، ولا يستقيم البحث لا في مبادئه ولا في نتائجه. فالإنسان الذي يَقْصِدُ في حياته دون (منهج)، فهو كالتائه في ظلمة لا أول لها ولا آخر. ومن عادة الفرنسيين القول: (Cet homme est méthodique)؛ وهم يقصدون بذلك أنه يعيش ويتصرف ويفكر وفق رؤية منهجية منظمة تخضع لترتيب دقيق، وتؤول إلى آليات وأدوات بغية التأثير في مخاطبيه وإقناعهم..

- حقيقته اللامرئية/ الفكرية/ الروحية؛ وذلك حين إضافته إلى مكون معرفي آخر يحيل على مدرسة أو اتجاه أو رؤية فكرية أو معرفية ما؛ كأن نقول مثلا: (المنهج التاريخي) أو (المنهج النقلي) أو (المنهج العقلي) أو غير ذلك. فالمكون الثاني يجعل (المنهج) في صورته الأحادية المادية متعلقا برؤية فكرية وتراكم معرفي يحيل على الاتجاه النقلي أو في التفكير والدراسة والنظر إلى القضايا والظواهر. وفي مقابل ذلك سنجد الاتجاه العقلي الذي بدوره يحيل على اتجاه آخر في التفكير والنظر مناقض للاتجاه السابق. وكذلك الشأن حين يُضاف (المنهج) في صورته الأحادية المادية إلى نعت واحدة من مدارس التحليل والقراءة التي ظهرت في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية؛ كالاتجاه التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي أو النموذج اللساني المعروف تحت اسم (البنيوية)، وما تلاها من مناهج (داخلية)؛ كنظرية التلقي والتفكيكية والتاريخانية..

ومن هنا، ينطوي (المنهج)، في صورته التطبيقية، كما هو الحال في جانبه التنظيري على هاتين الحقيقتين اللتين سبق الحديث عنهما:

- ✓ الحقيقة المادية المرئية.
- ✓ والحقيقة اللامرئية/ الروحية.

والذي نصادفه في كثير من دراسات الباحثين التطبيقية، إنْ في الأعمال الشعرية أو المشاريع السردية، أنَّ الباحث من هؤلاء يجتهد في استظهار ضوابط وقواعد هذا المنهج أو ذاك؛ كالمنهج النفسي مثلا بدءا بأعمال مؤسسه (جوستاف فرويد/ Gustave Freud) (1856-1939)، مرورا بالطبيب الإسباني (ألفونسو كاثيدو) مؤسس الصوفرولوجيا، والعالم (روبرتو أساجيولي) (1888-1974) وهو مؤسس درسة التأليف النفسي، و(كارل يونغ) (1885-1961) إمام علم النفس التحليلي، ووصولا إلى (جاك لاكان/ Jack Lacan) (1901-1981) مؤسس الدراسة البنيوية في التحليل الفرويدي.. وربما يُجْري هذا الباحث بعض التطبيقات الناجحة وهو يقرأ هذه الرواية أو تلك القصيدة.

غير أن أكثر هؤلاء الباحثين يجهلون كل شيء عن (المنهج) في صورته الأحادية المرئية التي وجب أن تُشَكِّلَ القاعدة الأولى في بحثه وفي كل بحث مهما اختلفت جنسيته أو لغته، وهذا قبل الانصراف إلى الضوابط والتطبيقات والقواعد المتعلقة بـ (المنهج) في صورته الدالة على (المقاربة) التي تُدْخِلُ في الحُسْبانِ هذه المدرسة أو ذلك الاتجاه..

ولابد هنا من الإشارة إلى أن (المنهج) يتواجد، داخل كل بحث جادٍّ، تبعا لمرحلتين من حياة البحث الذي ينجزه الباحث؛ أيُّ باحث:

- ✓ مرحلة التأسيس الأولى (أو انطلاق البحث)؛ حيث نجد (المنهج) في صورته الأحادية؛ وهو مجموع القواعد والأدوات والإجراءات التي وجب أن يُؤَسَّسَ البحث عليها، كيفما كان مجال هذا البحث، وكيفما كانت لغته أو جنسية صاحبه؛ يتفق في هذا الأمر البحث الذي ينجزه الفرنسي باللغة الفرنسية، والبحث الذي يكتبه الصيني باللغة الصينية، وكذا البحث الذي الذي يشتغل عليه الهندي باللغة الهندية، أو الميدان الذي يتعلق به؛ بما في ذلك الأدب والاقتصاد والسياسة والاجتماع وغير ذلك.
- ✓ مرحلة الاشتغال في رحاب (المقاربة)، حيث المنهج في صورته اللامرئية الروحية. ذلك بأن كل مقاربة تنزل برؤية منهجية لها قواعدها وضوابطها وخطواتها التي وجب على المحلل الباحث العمل وفقها؛ حتى يكون بالفعل مُطَبِّقاً لأصول المنهج/ المقاربة التي اختار الاشتغال عليها.

وهذا يفيد بأن كل باحث يجد نفسَه أمام نوعين من المنهج: المنهج العام المؤطر للدراسة؛ وهذه هي الصورة الأحادية التي سبق الحديث عنها، والمنهج الخاص المتعلق بالمقاربة التي اختار الباحث تطبيق برنامجها على عمله. وبين المنهج العام والمنهج الخاص علاقة تضمن؛ يحرص الباحث من خلالها على تخصيص كل رؤية بما يلائمها من أدوات وإجراءات وآليات وخطوات. من هنا، فإن الأدوات والإجراءات التي تنضوي تحت طائلة المنهج، تختلف عن تلك التي توجد تحت نعت المقاربة. وهذا هو الذي يدعونا لنقف عند صفات المنهج ومتعلقاته في مرحلة أولى، نَعْقُبُها بعد ذلك بتبيان مفهوم المقاربة وخصوصياتها؛ حتى يتضح للمخطئ الخطأ الذي يقع فيه وهو يختار العمل وفق هذا المنهج الذي يفيد الجانب العام، أو المنهج في رؤيته الخاصة.

3)- المنهج: المفهوم والحاجة:

جاء في (معجم مقاييس اللغة): "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول، النَّهْج: الطريق. ونَهَجَ لي الأَمْرَ: أوضَحَه، وهو مستقيم المنهاج. والمَنْهَج: الطريق أيضاً، والجمع: المناهج. والآخر: الانقطاع..."[7]. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في

[7] – معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، 361/5.

البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة.

من هنا يتبين لنا أن أمر الخوض في المنهج ليس بالسهولة التي قد نتصورها. فليس القصد هو تجميع مجموعة من الأدوات أو الإجراءات، أو حشو الذهن بمجموعة من الأفكار أو الخلفيات النظرية. إن الاستخدام والتوظيف السليم لمنهج من المناهج إنما يكمن في الجمع المتناسب بين الخطوات الإجرائية لمنهج معين، وتوظيفه في إطار الخلفية النظرية المرتبطة به هو، وليس بمنهج آخر. وهذا التناسق والانسجام هما اللذان يؤمنان الطريق ويسمحان بتحقيق الأهداف والمقاصد المرسومة.

ثم إنه لا سبيل إلى فهم الجانب المرئي الظاهر للمنهج- أي منهج- دون الإلمام بجانبه الخفي؛ فهو القمين بوضعنا في الصورة الحقيقية للتوظيف الآلي، وهو الذي يساعدنا على فهم وإدراك مناحي التطبيق والتوظيف. فلا يعدو أن يكون الجانب المرئي للمنهج (الأدوات والإجراءات) المرحلة العملية الأخيرة من مسيرة المنهج، التي تبدأ أولا بتحديد وتعرف ملامح الخلفية النظرية لذلك المنهج، والرؤية المحددة لخصوصيته ووظائفه والأهداف المنوطة به.

شرط ضروري إذن أن ينبثق المنهجي الناجع عن المعرفي المحلي الأصيل، لا أن يُستَورَدَ أو يستنسخ عن الغير؛ ولعل هذا هو ما جعل ناقداً ك (رينيه ويليك/ R. Wellek) الأوروبي الأصل، الأمريكي الجنسية يرفض الاعتماد على المفهوم الفرنسي للأدب المقارن. وهو رفض متعلق أساساً بالمنهج أكثر من أي شيء آخر، بالرغم من أن الناقد يجمع في عمقه بين ثقافتين جد متقاربتين: الأوروبية والأمريكية، لكنه فَضَّلَ أن ينبثق منهجه في بحث مفهوم الأدب المقارن عن المعرفي الأمريكي لا المعرفي الفرنسي الأوروبي. ليست المسألة إذن مسألة تعصب للمعرفي العربي الإسلامي، ولا هي تحامل على ما يَرِدُ علينا من الغرب من معارف ومناهج، إنما هو ناموس الحضارة وقانون الذات الأصيلة التي تقتضي أن ينبثق كل شيء منها؛ وبعد ذلك لا بأس من الاستفادة من جهود الآخرين بما في ذلك مناهجهم ومعارفهم.

4)- مفهوما النص والخطاب:

لا يمكن الحديث عن مفهوم للخطاب بمعزل عن معرفة دقيقة بماهية النص؛ إذ ليس النص سوى "تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة: لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها. فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه النحوي والمنطقي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان يقرأ النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج؛ فهو يرتبط باللسان وبالمجتمع."[8].

[8]- علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ص. 9.

فالنص هو كل ما يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق، والصلة بين النص والخطاب هي علاقة ما هو تواصلي/ حواري بما هو نصي؛ لأن النص يؤدي الوظيفة الأدبية النصية الجمالية، في الوقت الذي يؤسس فيه الخطاب للوظيفة التواصلية. ولا يمكن للنص أن يكون ذا وجود غائي لدى القارئ إلا إذا كان مشاركا في تحريك وتحويل هذا الواقع الذي سبق الحديث عنه كنبع ينهل منه المبدع ويرتوي. نحن إذن أمام أهم مثلث في تشكل العملية الإبداعية: الذات والنص والخطاب؛ فالذات عبر مشاهداتها الخارجية تتأثر وتتوق إلى نقل ما شاهدته بغية تحريك الواقع وخلخلته وتغييره.

ومن أجل ذلك تؤول الذات إلى اللسان انطلاقا من أنظمته المنطقية والنحوية، فتنقل من خلال ما تحدثه في هذه الأنظمة من تحولات صورة الواقع وقد أخذت تخلخلها عبر الذات المؤلفة/ الخطاب. ومن هنا نجد أن "النص بتفجيره لمساحة اللسان يكون هو الموضوع الذي سيمكن من تهشيم الآلية التصورية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكن من ثم من قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد، ومتكونة من أنماط ممارسات دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل. هكذا ستظهر معالم تاريخ مغاير يكون متحكما في التاريخ الخطي؛ إنه تاريخ الدلاليات المنضد بشكل إرجاعي، الذي لا تمثل لغته التواصلية وإيديولوجيته (السوسيولوجية والتاريخية أو الذاتية) الخفية سوى الوجه السطحي."[9].

كل خطاب إذن في حاجة إلى مركب يصل من خلاله إلى القارئ، ومركبة الخطاب إلى القارئ هي ذلك التجلي الكتابي الخطي الذي نقرأه؛ إنه البنية السطحية والمظهر الكرافي الذي تنسجه أمامنا- بإتقان شديد- عناصر اللغة وأنظمتها النحوية والبلاغية وكل ما من شأنه أن يدخل في تشكيل هذه القطعة التي ندعوها نصا: قصيدة، قصة، رواية، مسرحية، جملة.

ومن أوائل الذين خاضوا في موضوع نظرية الخطاب وتحليل الخطاب: هاريس حين ألف سنة 1952 بحثه في (تحليل الخطاب)، فكان "أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب. "[10]. ثم انكب بعد ذلك غيره من اللسانيين على موضوع تحليل الخطاب جاعلين منه نطاقا من نطاقات عدة تخوض فيها اللسانيات وتحلم بتطويرها. ومن هنا عرف (بينفينيست/ E. Benveniste) الخطاب بأنه ذلك "الملفوظ منظورا إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل."[11]. إنه " كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما. "[12]. ومعنى هذا أن كل ما يكون محل تواصل بين ذات متكلمة وذات مستمعة يمثل خطابا بدءا بالخطاب اليومي البسيط العادي (الملفوظ/ Exprimé) الذي يمارسه جميع الناس على اختلاف طبقاتهم، وانتهاء بالخطاب الرسمي (الكتابي أو الشفوي) الذي يمكن أن يلقى كخطبة

---

[9]- علم النص: جوليا كريستيفا، ص. 11.

[10]- تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير: سعيد يقطين، ص. 17.

[11]- Problèmes de Linguistique Générale, p. 241 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص.21.

[12]- نقلا عن كتاب تحليل الخطاب الروائي ص. 21.

وسط جمهور من الحاضرين. ومن شأن هذا التعريف الذي ما يزال مشدودا إلى النظرية اللسانية ووصايتها على الخطاب وتحليله أن يزج بكل أشكال الفعل التواصلي الملفوظ داخل دائرة نظرية الخطاب، بالرغم من أنها ليست كلها قمينة بذلك. والسبب في كل هذا تلك الوصاية التي ظلت تفرضها اللسانيات على نظرية تحليل الخطاب؛ الشيء الذي أظهر مجموعة من الباحثين الذي رفضوا مثل هذه الوصاية، ودعوا إلى أن يؤسس الخطاب نظريته المستقلة عن علم اللسانيات.

وهذا ما جعل باحثا مثل (فرانسوا راستيه/ F. Rastier) في دراسته حول (دلالة التشاكلات) سنة 1972 يقترح إبعاد الخطاب عن حقل اللسانيات؛ إذ أن ارتباطه بالكلام أكثر وأسلم من تعلقه باللسان. وهو الأمر نفسه الذي أكد عليه أكثر من باحث في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب؛ فكلهم يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب من موضوعات اللسانيات.

ومن هؤلاء، بالإضافة إلى (راستيه) مؤلفو (Dictionnaire de Linguistique) وعى رأسهم (J. Dubois) الذين اقترحوا سنة 1973 تعريفات ثلاثة لما يمكن أن يكون عليه الخطاب: فهو من جهة أولى "يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة. "[13] . وهو من جهة ثانية "وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية؛ والخطاب هنا مرادف للملفوظ. "[14] . كما أن الخطاب يستعمل للدلالة على "كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل."[15] .

واقترح (D. Maingneneau /ما نينيو) في مؤلفه (Initiation aux Méthodes de l'Analyse des Discours) مجموعة من المفاهيم التي تتصل بالخطاب، لعل أوسعها نظرته إلى الخطاب باعتبار ما يؤول إليه، وهو "الطابع السياقي/ Contxtualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان."[16] . ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الملفوظ الذي ظل لصيقا بمفهوم الخطاب والخطاب في حد ذاته: فالأول خاص بالاستعمال والمعنى، في حين يكون الخطاب ملفوظا بزيادة مقام التواصل مرتبطا بخاصية الإنتاج والدلالة[17] . وانتبه (J. Caron /جان كارون) في مؤلفه (Les Régulations du Discours) سنة 1983 إلى تحديد مجموعات من الخصائص والمعينات التي من شأنها تمييز الخطاب. فهو يفترض تعالقا يتم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات. إنه عملية مستمرة متواصلة في الزمان، تسمح بالانتقال من

---

[13]- Dictionnaire de Linguistique, p. 156 - نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.

[14]- المرجع نفسه، ص. 21.

[15]- نفسه، ص. 21.

[16]- تحليل الخطاب الروائي، ص. 23.

[17]- المرجع نفسه، ص. 23.

حالة إلى أخرى. وأخيرا يأخذ الخطاب شكلا تصاعديا في اتجاه مقصد معين. فكل من التعالق والاستمرارية والتصاعد باتجاه تحقيق مقصدية معينة، تسمح بتحقيق الخطاب كفعل وممارسة منسجمين.

وهذا ما جعل (R. Fowler/ فاولر)، في وقت لاحق، يرى في كتابه (Linguistics and the Novel) سنة 1983 وبطريقة ذكية أن الخطاب هو "ما تؤديه اللغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب مماثلا للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام."[18]. ومن هنا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية- وهذا هو الجديد- يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية[19]. وهذا يبين لنا أن الحديث عن الخطاب هو في حقيقة الأمر حديث عن العلاقة بين الذات المؤلفة المبدعة والذات أو الذوات المستعملة وهي تنتج مجموعة من الأفعال والملفوظات داخل نص معطى.

إنه تعبير عن أفعال المتلقين من خلال مجموع الأفكار التي تؤديها اللغة وقواعدها البنائية فوق مساحة النص الكرافية. وإذا أردنا مزجا بين النص والخطاب، قلنا إن الذات المؤلفة (بما في ذلك المتلقي كمؤلف يقبع بداخل كل مؤلف ومن خلفه) تعمل على إنتاج مجموعة من الأفعال والأفكار والتصرفات، انطلاقا من مبادئ الفعل والتفاعل والصراع المتواصل، تكرسها على مساحة لغوية يعانق فيها النصي الخطابي بغية التعبير عن مقصد معين يتوق كل من المؤلف والقارئ إلى الاستمتاع به والاستفادة منه. وإذا كنا قد أطلنا الوقوف عند هذه المفاهيم المعينة لكل من النص والخطاب، فذلك لأجل تحديد المجال الذي يمكن أن يجد فيه الخطاب مساحته التي سوف تصطبغ لدى المؤلف- بفعل مجموعة من التأثيرات والتأثرات- بعدد من الخصوصيات تصير له كالميسم الذي يعرف به، فلا تفارقه أبدا.

والملاحظ أن الأدب ينمو، كما يذهب إلى ذلك كثير من الدارسين، في عالم مليء بكلمات الآخرين، وهذا ما يجعل النص تشكيلا من نصوص سابقة ومعاصرة أُعيدَ صياغتُها من جديد، حيث ليس هنالك حدود فاصلة بين نص وآخر، وإنما يأخذ النَّصُّ مِنْ نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد، بحيث يبدو النص الغائب مُكَوِّناً رئيساً للنص الماثل الذي لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينياً بِدَمِ غيْرِهِ، وَرَضَعَ حَليبَ أُمَّهاتٍ عديداتٍ، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. وقديما كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يُطلَبَ مِنَ الشّاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ بالإضافة إلى شعره الجيِّدَ الكثير من أشعار الفحول السابقين، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري؛ لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد؛ بحيث يغذي اللاوعي الوعي. يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه): "الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك

---

[18]- Linguistics and the Novel, p. 46 -نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 43.

[19]- Linguistics and the Novel, p. 23 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 44.

فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمَّ تكونُ الدُّرْبَةُ مادَّةً لهُ، وقُوَّةً لِكُلِّ واحِدٍ منْ أسبابه؛ فَمَنِ اجتمَعَتْ لهُ هذه الخِصالُ، فهو المحْسِنُ المبَرَّزُ، وبِقَدْرِ نصيبِهِ منها تكون مرتبَتُهُ من الإحسان.."[20].

وانطلاقا من أن النص الجيد قادر دوما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. من هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن واحد، كما يظل فاعلا ومنفعلا ومؤثرا ومتأثرا، حيث تصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل. والقارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله؛ الشيء الذي يجعل عملية القراءة عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص وعطاء له من قِبَلِ المخزون الأدبي والثقافي للقارئ، حيث يتفاعل النصان الغائب والماثل من أجل إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكنونات الثقافة والقارئ.

فالظاهراتيون مثلا يرون في أن النص الادبي مستويات عديدة؛ وهذا ما جعل (بول ريكور) في كتابه (من النص الى العمل) يسعى الى إقامة نظرية للنص انطلاقا من (الهيرمينوطيقا) النقدية، وكذلك فعل الفيلسوف الظاهراتي (رموان إنجارون) الذي يقول بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النص الادبي؛ هي المستويات الصوتية والدلالية والبنيوية. ومن هنا، فالنص الادبي لا تمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعا، بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذه المستويات جميعا.

أما المنهج الاجتماعي في النقد الادبي، فيربط النص الأدبي بأرضيته الاجتماعية التي ثبت فيها، ويرى أن النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية، يرى (فان ديك) في كتابيه (بعض مظاهر قواعد النص) و(النص والسياق) أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، وهي تتمفصل بحسب جماعات المشاركين وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارستهم النصية.

وهذه النظرية التي يقدمها (فان ديك) تتجاوز النظريات السكونية التي تقف عندها البويطيقا إلى مقاربات دينامية للنص. وإذا كان النص هو ما يتجاوز الجملة أو هو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإننا ننطلق من اعتبار اللسانيين بأن الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ومن ثمّ نتناول كل جملة على حدة أو نأخذ متوالية من الجمل منظورا إليها كمركب جملي. ويرى الناقد مُحَمَّد عزام في دراسته النقدية الجديدة (النص الغائب) أن النقد الذي يسعى بشكل عام إلى توضيح معنى الأثر الادبي، فإن التحليل النصي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي. ذلك بأن الأثر الأدبي لا ينغلق ولا يتوقف، والناقد أو القارئ هو نفسه داخل الحديث مهما التزم بالموضوعية. ومن هنا فإن النقد يصبح خطابا حول النص عن طريق الدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناص.

---

[20] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، 1/121-122.

وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن الوقوف عند هذه الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لا يكفي في الكشف عن الخواص النوعية المميزة للنص. ولابد أن يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصية من تماسك وانسجام. وتكون المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التأويل والتفسير. ذلك بأن البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء. إنها نموذج يقيمه المحلل عقليا؛ ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بصورة أوضح.

وعلى هذا الأساس، فإن البنية الادبية ليست شيئا حسياً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرمز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر. فإذا كان النص عبارة عن تتابع من الجمل تؤطره مجموعة من الاتصالات بين طرفين؛ لتحقيق غرض بلاغي وإبلاغي، فإن بنية النص تتأثر بنوعيته. ويتم الوصول إلى البيانات الكبرى في النص عن طريق قواعد الحذف والاختيار والتعميم والتراكيب. وبما أن النص متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، فإن تحليل النص ينبغي أن يبدأ بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في النص وتحليلها إلى بنياتها الأولية من مركبات اسمية أو فعلية.

وإذا كان النص هو الصورة الكرافية الفيزيقية التي يمكن أن تلتقي فيها جميع الذوات المؤلف، انطلاقا من أن اللغة واحدة، فإن لكل ذات مبدعة طريقتها في تقديم خطابها إلى الآخر وصوغه الصياغة المناسبة التي فرضتها مجموعة من ظروف الكتابة ومجرياتها. ولعل اختلاف الخطابات والرؤى الموجهة لها ومقاصد المؤلف وتباين البنيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية المؤطرة لكل فعل إبداعي هي التي تكسب اللغة– وهي في شكلها الأولي مفردة واحدة– خصوصيات تجعل هذا النص مباينا لذاك. هكذا يتبادر إلى أذهاننا؛ غير أن المختلف في حقيقة الأمر هو أنواع الخطابات التي من شانها أن تعمل في توجيه بنية النص وجعلها تأخذ هذه الصياغة أو تلك. كلنا نأخذ من اللغة، إلا أننا جميعا لا نستعمل اللغة بطريقة واحدة؛ لأن الكتابة فعل غريزي (غير بريء) بالمرة، له مقاصده التي تحتم أن يتقمص الخطاب بنية نصية مخالفة لبنية نصية أخرى. ومن هنا يغدو الخطاب في حاجة ماسة إلى النص ليمارس ظهوره ووصوله إلى الآخر وتأثيره فيه، وكذلك النص في حاجة ماسة إلى الخطاب، لأنه بتنوع هذا الأخير يغير النص من ألوانه وطرقه في التعبير. النص والخطاب وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن نفرق هذه عن تلك، بالرغم من اختلافهما البَيّن.

هذه جملة من الملاحظات التي آثرت الوقوف عندها هنا قبل المرور إلى نقطة التَّماس التي يقع فيها المزج بين كتابة المبدع وكتابة القارئ/ الناقد، بفضل التَّصَوُّر المنهجي المؤدّى عبر مسافتين: مسافة الإطار النظري التي يسير فيها المبدع، ومسافة الإطار التطبيقي التي يسلكها القارئ. وبين هذه المسافة وتلك مجموعة من المحطات التي لابد من أخذها بعين الاعتبار، سواء بالنسبة للمبدع الكاتب أم القارئ/ الناقد. ومن هنا وجب، ونحن نخوض غمار هذا الدرس، أن نميِّزَ بين:

- الزمن الإبداعي في مقابل الزمن القرائي/ النقدي.

- كتابة المؤلف في مقابل كتابة القارئ.
- المنهج في مسافته النظرية في مقابل المنهج في صورته التطبيقية.

5)- حديث المنهج بين النظرية والتطبيق:

لا بد ابتداء من الانتباه إلى قضية في غاية الأهمية، وهي أن المبدع/ الكاتب حين يكتب في مجال القصة أو الرواية أو الشعر أو المسرح أو غير ذلك من مجالات الإبداع، فإنه في حقيقة الأمر ينوب عنا جميعا فيما يكتبه. ذلك بأننا جميعا عشنا القضية التي يكتب عنها، غير أننا لسنا في مستوى الموهبة والاستعداد المعرفي الذي يمكننا من تحويل ملاحظاتنا الواقعية إلى نص إبداعي؛ قصصي أو شعري أو روائي أو مسرحي. وبما أن للمبدع هذه القدرة، فهو، باعتباره إنسانا يعيش معنا وباعتباره مبدعا له عالمه الخاص به، ينوب عنا في الانتقال بملاحظاتنا من مستواها الواقعي السطحي، إلى مجال الرؤيا الإبداعية التي تتحول فيها الكلمات والصور والشُّخوصُ إلى أشياء أخرى لا نكاد نتعرَّفُها؛ وذلك بفعل (سِحْرِ) الإبداع الذي عانقها.

قيل قديما: إن الشاعر لكي يصبح شاعرا فحلا، فهو في حاجة إلى أمور؛ منها: الموهبة والدُّرْبَةُ والرواية. وما يهمنا من هذا الكلام مسألة (الدُّرْبَةِ)؛ أي الحاجة إلى الأدوات والمعارف التي بمقدورها خلق (مبدع) من طراز رفيع. ذلك بأن الموهبة لوحدها لا تصنع لنا شاعرا كبيرا، ولا روائيا متميّزا، ولا مسرحيّا متفوقا. فالموهبة في حاجة إلى دُرْبَةٍ وممارسة؛ قال مُحَّد بن سلام الجمحي: "إنّ الممارسة لَتَعْدي على العلْمِ بالشّعْرِ"؛ بمعنى أن كثرة ممارسةِ عمل الشعر من شأنها أن تُعَدّيَ الإنسان إلى أنْ يَحوزَ مَرْتَبَةَ العالِمِ بالشعر وقواعِدِهِ.

من هنا، يبْرُزُ احتياجُ المبدع إلى المعرفة العلمية والتقنيات والأدوات التي تمكنه من أن يصبح متميّزا في المجال الّذي اختارَ الإبداع فيه؛ إنْ كان شعراً أمْ روايةً أمْ قصَّةً أمْ مسرحيةً أمْ غيرَ ذلك مِنْ فنون التّعبير اللّغوية وغيرِ اللّغوية. ومما وجب الإشارة إليه هذا التلازم بين النظرية والتطبيق في حديث المنهج؛ إذ يفضي إلى الوقوف عند جملة من القرائن التي تظهر في إثرها جملةٌ أخرى من العلاقات؛ نجملها فيما يلي:

- نص المؤلف في مقابل نص القارئ.
- الكتابة قبل الأصل والكتابة الأصل والكتابة بعد الأصل.
- النص بين الوحدة والتعدد أو من الوحدة إلى التعدد.
- استبدال المواقع بين المؤلف والقارئ.
- النص حُيال أصوله وإبدالاته وظلاله.

فهذه جملة من القرائن التي تفضي إلى عدد من العلاقات التي سنأتي على ذكرها في مقاربة العلاقة القائمة بين النظرية والتطبيق في أي عمل منهجي.

1-5)- حديث المنهج بين المؤلف والقارئ:

لا يمكن الاقتصار في حديث المنهج على القارئ/ الناقد دون المؤلف/ المبدع. ذلك بأننا في كثير من الأحيان نسمع بأن الناقد هو الذي يوظف المنهج، وأن المؤلف مُطالَبٌ بالكتابة فقط؛ وعليخ انتظار حكم الناقد فيما يكتبه. والحق أن كلاما كهذا ينطوي على كثير من الخطأ؛ لأن حديث المنهج ليس قَصْراً على الناقد لوحده، مادام المبدع هو أيضا يتوسل بقواعد المنهج فيما يبدعه، بالرغم من الطابع الشعوري الذي عادة ما يصاحب الإبداع. ولكت كيف نفسِّرَ أمراً كهذا؟ ويتوافر كل منهج على جانبين في وجوده واستعماله: الجانب النظري؛ وهو مجموع القواعد والمبادئ والأفكار التي تصنع حياة المنهج في وجوده بالقوة، والجانب التطبيقي؛ وهو مجموع العمليات والإجراءات التي نقوم بها ونحن بصدد قراءة/ تحليل نص من النصوص؛ بغية الظفر بعناصر الخطاب المتوارية والمختفية بين مكونات النص.

إنَّ هَمَّ كلٍّ مِنَ المبدع والناقد هو الخطاب: يكمُنُ هَمُّ الأول في تمرير خطابه بين ثنايا النص، وإحكام أمر إخفائه حتّى لا يظهر للعيان مفضوحا. بينما يَكْمُنُ هَمُّ الثاني (الناقد) في الكشف عن مضمون ذلك الخطاب؛ وذلك عن طريق توظيف مجموعة من (المِعاوِل) المنهجية التي من شأنها هَدْمُ البناء (النَّصّ) الذي سبق للمبدع أن أَحْكَمَ بناءَهُ. نحن إذن أمام عمليَّتيْن: بناء وهَدْمٌ، وبينهما يكمن (الخطاب)؛ هذا الغابر الظاهر الذي يَمُرُّ في وجوده بين حياتين: حياة الغابر وهو بين أحضان المؤلف، وحياة الظاهر وقد آل أَمْرُهُ إلى النّاقد.

سبقت الإشارة إلى أن المنهج "أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة، وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة. ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي."[21]. جاء في (معجم مقاييس اللغة): "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول، النَّهْج: الطريق. ونَهَجَ لي الأَمْرَ: أوضَحَه، وهو مستقيم المنهاج. والمَنْهَج: الطريق أيضاً، والجمع: المناهج. والآخر: الانقطاع..."[22]. والمنهج، بعد كلِّ هذا، متعدد ونسبي، ولا تثبت نجاعته إلا انطلاقاً من النتائج المرضية التي يوصِلُ إليها.

من هنا، فإن انطواء المنهج على جانبين: نظريٌّ وتطبيقيٌّ، يُحيلنا على أنَّ لِكُلٍّ مِنَ المبدع والناقد حَظُّهُ مِنْ هذين الجانبين. فإذا كان اهتمامُ القارئ/ الناقد منصبّاً في زمن القراءة على المنهج في مستواه التطبيقي، فإن اهتمام المؤلف/ المبدع مقْتَرِنٌ، في زمن الكتابة، بالمنهج في مستواه النظري. ذلك بأن السّارِدَ النّاجح هو الذي قرأ ويقرأ كل ما يُؤَلَّفُ في نظريات السرد؛ ابتداء بفلاديمير بروب، وتودوروف، ويوري لوتمان، ورولان بارت، وكريماس، وجوليا كريستيفا، وأمبرتو إيكو، وغير هؤلاء من النقاد والمنظِّرين لنظريات السرد الحديثة. وهي نفسُها الأفكارُ والمبادئُ

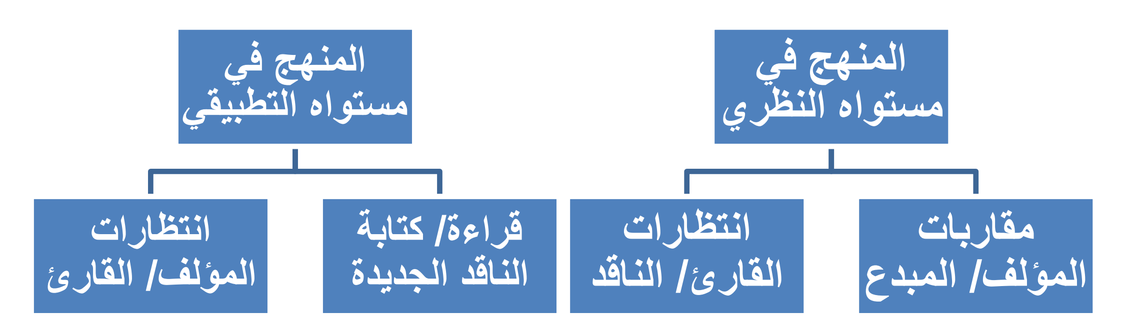
---

[21] - خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

[22] - معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، 361/5.

والقواعدُ التي سيتسلَّحُ بها القارئ/ الناقد، وقد تحوَّلَتْ في ممارسته إلى عمليّاتٍ وإجراءاتٍ، حين يُقْبِلُ على قراءة النص القصصي السردي الذي كتبه المبدع.

المنهج إذن وجهان لعملةٍ واحدة؛ يستفيد منه المبدع بالقدر الذي يخدُمُ إبداعَهُ ويَلُفُّ خطابَهُ، ويستفيدُ منهُ النّاقد بالقدر الذي يَخْدُمُ نقدَهُ ويُساعدُهُ على اكتشاف دلالات الخطاب المختفي بين ثنايا النَّصِّ. فالمنهج من هذه النّاحية شيءٌ ذو علاقة بالأدواتِ التي بواسطتها نَهْدِمُ أوْ نَبْني؛ فهي الأدواتُ نفْسُها، غَيْرَ أنَّها تتَّخِذُ أَوْضاعاً مُختلفةً بِحَسَبِ اسْتِعْمالِها وتوظيفها مِنْ قِبَلِ المبدع أو من قِبَلِ النّاقد.



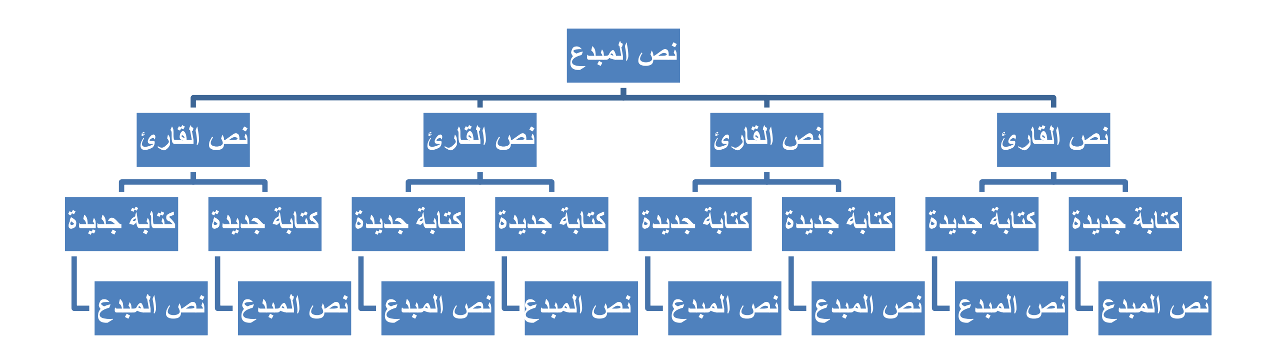
معنى هذا أن المؤلف/ المبدع الذي جاء في الترسيمة الأولى صاحب مقاربة بخصوص كتابة نصٍّ يَلُفُّ الخطاب بطريقة بديعة، يتحول في الترسيمة الثانية إلى قارئ له انتظاراته التي سيعمل على تمحيصها بعد النظر في عمل النّاقد. أما القارئ فهو صاحب انتظارات في الترسيمة الأولى، ناقد في الترسيمة الثانية؛ بحيث سيعمل على كتابة النَّصِّ كتابة جديدة تجعل المؤلف في ترسيمته الجديدة صاحب انتظارات. من هنا، نَجِدُ أنفسنا أمام ترسيمتين: ترسيمةُ المبدع التي تكون له فيها المبادرة، وترسيمة النّاقد التي يصبح فيها كاتبا جديدا للنَّصِّ؛ وهذا ما يمكننا نعته باستبدال المواقع: فالذي كان مؤلفا بالأمس أصبح قارئا، والذي كان قارئا وصاحب انتظارات، تحوَّلَ إلى مؤلف جديد للنَّصِّ. فالأول (المبدع) ألف النَّصَّ بالنظر إلى المنهج في صورته النظرية، والثاني أعاد كتابة النَّصِّ بالنظر إلى المنهج في صورته التطبيقية العمليّة.

5-2)- النّصّ: من الوحدة إلى التّعدّد:

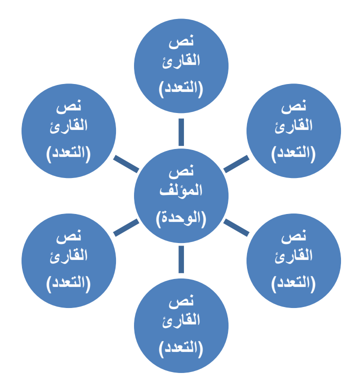
سبقت الإشارة إلى أن انطواء المنهج على هذين الجانبين: النظرية والتطبيق، يفضي إلى ظهور مجموعة من الإشارات النقدية؛ ومن تلك الإشارات مسألة الوحدة والتّعدّد التي يمرُّ بها النّصّ وهو ينتقل بين المبدع والقارئ. القارئ كاتب بالقوى إلى أنْ يمارسَ عمل المنهج في صورته التطبيقية؛ فيتحول إلى كاتب بالفعل. وكما أن هنالك استبالا للمواقع بين المؤلف والناقد، كذلك الشأن بالنسبة للنصوص التي تتبادل المواقع: النص/ الكتابة، والنص/ القراءة؛ الذي يتحول إلى متابة جديدة للنص تستدعي كتاباتٍ أخْرى لَمْ تُولَدْ بَعْدُ.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أنّ الكتابة الأولى (كتابة المبدع) منفتحة على التّعدّد وكثرة الإبدالات، بعكس الكتابة الثانية (كتابة الناقد)، التي انطلقت مِنْ نَصِّ المبْدِع؛ وهو نَصٌّ معروفٌ، وهي كتابةٌ مُنْغَلِقَةٌ على نفْسِها، إذْ

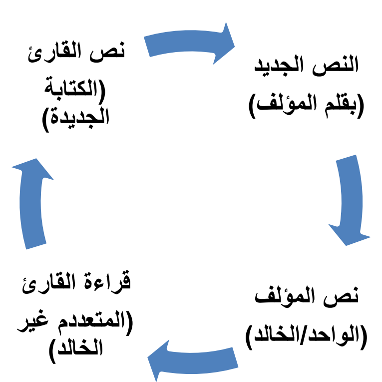
لا يُمْكِنُ أنْ تكونَ لَهَا إبْدالاتٌ كما هُوَ الْحَالُ في كتابةِ المؤَلِّفِ الْمَوْصوفَةِ بِالْخِصْبِ وَالْعَطاءِ. إنَّها كِتابَةٌ وَلُودٌ تَتَّسِمُ بميزة (الخُلود)، إذ هي دائما حيَّةٌ، في مقابل الكتابة الثانية التي تُوصَفُ بأنها (مُحَنَّطَةٌ) بالرغم من الدلالات التي تنتهي إليها. وإذا كان هنالك من فضل للكتابة الثانية بقلم الناقد، فذلك أنها تدفع، على مستوى زمن الكتابة، إلى ولادة كتابات أخرى من النَّمَطِ الخالد. فالكاتب/ المؤلف الذي يقرأ نقدا على كتابته؛ أي أنه يقرأ نصّاً جديدا، أو كتابةً جديدةً؛ حين يقرأ هذه الكتابة الجديدة، فإنه سيعيدُ النَّظَرَ في كثيرٍ من مساراتِ الكتابة لديه. ذلك بأن نص الناقد عبر عن استئناف لكتابة المؤلف في نصوص جديدة أخرى لم يكن لتوجَدَ لولا هذه القراءة/ الكتابة التي يقوم بها القارئ/ الناقد. وهذه ميزة النقد/ القراءة الذي يكون سببا في ظهور نصوص (خالدة) على مستوى الإبداع، في الوقت الذي يسمح فيه النص الخالدُ الواحد في ظهور ما لا نهاية له من نصوص القراءة التي توصَفُ بعدم الخُلود.



وهكذا تتوالى النصوص بدءا بالنص الأصل الذي هو نص المبدع وانتهاء بالنصوص الجديدة الأخرى التي سيكتبها المبدع في زمن لا نعرفه. ولنص القارئ/ الناقد الفضل في توجيه المبدع ولفت انتباهه إلى هذه النصوص الخالدة الجديدة التي أوحي إليه بها، والانطلاقة حصلت من نصِّهِ الأول. فالكتابة الأصل منفتحة على التَعدّد في مجال النصوص النقدية، في حين أن النصوص النقدية النقدية التي تنطلق من التعدد تفضي إلى الوحدة على مستوى نص المبدع:



وعلى العكس من ذلك، كل النصوص التي تُحْسَبُ على مستوى القراءة والنقد، لا تسمح سوى بظهور نصٍّ واحد؛ هو نص المؤلف/ المبدع. فالمفرد يلدُ المتعدِّد، والمتعدِّد يلد المفرد، وهكذا تستمر الدورة الإبداعية الاستبدالية بين نص المؤلف ونص القارئ:



6)- النَّصُّ ورحلة البحث عن الكينونة:

وهذا واحد من تمظهراتِ العلاقة المطروحة بين النظري والتطبيقي في كل منهج. فتطبيق المنهج والتطرق إلى أسئلته بالأجوبة الصارمة، من شأنه أن يحيل على جملة من القضايا المتعلقة بحياة النص وكينونته، إذا استعرنا من الفيلسوف الألماني (مارتن هيدجر) بعض ألفاظه؛ مثل: أصول النص وجذوره وما من شأنه أن يُشَكِّلَ أُبُوَّتَهُ، بالإضافة إلى إبدالاته الممكنة وغير الممكنة والمواقع التي يظهر فيها بعد أن يكون قد اختفى من مواقع أخرى.

ليس هنالك نص إبداعي ينزل إلى الوجود دون أن تكون له مرجعيات وجذور معرفية ومنهجية في الوقت ذاته. لقد سبقت الإشارة إلى أن القدامى اشترطوا في الشاعر لكي يصير فحلا؛ أن يروي بالإضافة إلى شعرِهِ الجَيِّدَ من شعرِ غيره. وهذا يحيلنا على مفهوم الامتلاء الذي يجعل من المؤلف/ المبدع خزّانا لعدد من التجارب الإبداعية وغير الإبداعية السابقة. وحين يأتي الشاعر لممارسةفعل الكتابة، فإن كثيرا من هذه المرجعيات تَحْضُرُ في النَّصِّ؛ سواء وعى المؤلف ذلك أم لم يَعِهِ. لهذا أمكن القول بأن ولادة نص المؤلف مسبوقة بنصوص أخرى غير معروفة؛ وتطبيق المنهج قمين بإظهارها تحت عناوين متعددة ومختلفة؛ منها: الحوارية على حد تعبير المدرسة الروسية، والتّناص كما تذهب إلى ذلك المدرسة الفرنسية، وهو ما عبَّرَ عنه القدامى من العلماء المسلمين بالأخذ والتضمين والسّرقة وغير ذلك من المصطلحات النقدية التي تفيد وجود نصوص غائبة داخل النص الحاضر.

معنى هذا أننا في كل عملية إبداعية، نجد أنفسنا حُيال أربعة نصوص:

- ✓ النص/ النصوص الغائبة، وهو نص سابق في الوجود.
- ✓ النص الإبداعي، وهو نص المؤلف الذي يخرج وتحته يختفي النوع الأول.
- ✓ النص القرائي، وهو مجموع العمليات التي تعمل على تفكيك النص.
- ✓ النص الجديد، وهو الذي يأتي نتيجة عملية إعادة تركيب التفكيك؛ لينتهي الأمر إلى نص جديد لا علاقة له بالنص في صورته الأولى

وهذا النص الأخير هو الذي من شأنه أن يمنح المؤلف فكرة استرجاع زمن الكتابة؛ للخروج بنص إبداعي آخر تتلوه العملية النقدية، وهكذا تستمر الدائرة، إثر كل قراءة، في استرجاع مكوناتها وما يتصل بها من إبدالات. كان (جاتمان) يرى أن عملية الإرسال والتلقي المفترضة بين المؤلف والقارئ تقتضي التمييز بين مستويات عدة، تبعا لنوع العلاقة التي تربط المبدع بالمتلقي؛ فتوصل إلى ضبط مصتويات ثلاثة، هي[23]:

- مستوى أول يحيل على مؤلف حقيقي يُعْزى إليه الأثرُ الأدبي، يُقابِلُهُ قارئ حقيقي يتجهُ إليه ذلك الأثرُ.
- مستوى ثانٍ يحيل على مؤلِّفٍ ضِمْني، يجرِّدُهُ المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابِلُهُ قارئ ضمني يتَّجِهُ إليه الخطابُ.
- مستوى ثالث يحيلُ على راوٍ يُنْتِجُ المرْوِيَّ، يقابلُهُ مَرْوِيٌّ لهُ يتَّجِهُ إليه الراوي.

وأكَّد (جاتمان) بأن إنتاج النص الإبداعي، السردي مثلا، يتأسس على المستويين الثاني والثالث دون الأول. وقد ذهب إلى الرأي نفسِه الناقد (جوناثان كيلر) حين اشتق أربعة مستويات من مستويات العلاقة بين المؤلف والقارئ: مستويان اثنان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكل منهما، مستويان داخليان متصلان بالراوي والمرْوي له؛ سواء كان ذلك متعلقا بالراوي والمرْوي له بوصفهما مرسلا متلقيا، أو بالمتلقي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي وليس الاقتصار على تلقيها، والوظيفة الخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشدَّ الارتباط بالتلقي الداخلي[24].

أما أمبرتو إيكو، فيجعل القارئ طرفا أساسيا في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص إلى جوار المؤلف؛ وذلك لأن إيكو يُدرجِ الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التّراسل المتبادل بين قطبين: أحدهما يُرَكِّبُ رسالةً ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بفكِّ شَفَراتِها وإعادة بنائها بصورة عالَمٍ مُتَخَيَّلٍ، مع ما يترتَّبُ على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية[25]. هكذا تم الاشتغال على النص في مختلف علاقاته بما في ذلك علاقاته بنفسه، وعلاقته بجذوره أو نصوصه الغائبة أو متلقيه أو محركاته التي كانت من وراء إنتاجه. ومن هنا يتبين لنا المؤتلف والمختلف في عالم النص و تأليفه وتلقيه.

والخلاصة من كل ما سبقت الإشارة إليه، أن حديث المنهج متعدد؛ تبعا لحاجاتنا منه. فالمنهج هو مجموع الأدوات والآليات والإجراءات المادية التي نستعملها في إنجاز بحث من البحوث؛ بمعنى أننا في بحثا ذاك نحتاج إلى تلك الأدوات التي لا محيد لنا عنها. ومثل هذا الحديث مشترك بين جميع الثقافات، وفي كل اللغات، وفي مختلف مجالات العلم والمعرفة؛ ولا أحد يمكنه الاستغناء عن هذه الرؤية الأولى لحديث المنهج.

---

[23]- التلقي والسياقات الثقافية: السرد انموذجا: عبد الله إبراهيم، صمن مجلة (علامات في النقد)، المجلد: 34، ص. 73-74.

[24]- المرجع نفسه، ص. 74.

[25]- نفسه، ص. 74-75.

أما حديث المنهج من وجهة نظر أخرى، فهو المدرسة أو الخلفية الفكرية التي تحرك الأدوات الكامنة في الرؤية الأولى. فالمنهج هنا هو في مقابل المقاربة أو الزاوية التي سنحلل من خلالها، أو التي سنبحث من جهتها هذا الأمر أو ذاك. بمعنى أننا حين نتحدث عن البنيوية مثلا أو التلقي أو المنهج النفسي أو التاريخانية الجديدة أو غير ذلك من المدارس النقدية الكبرى في الشعر كما في السرد، فإننا نقصد الرؤية الثانية للمنهج. أما حين نتحدث مثلا عن الاستمارة أو الاستجواب أو الإحصاء أو الوصف أو التجربة أو غير ذلك، فإننا نقصد المنهج في رؤيته الأولى. ونرجو أن يمتعنا الله ببسطة في الصحة والوقت لإتمام عمل يأخذ في اعتباره كل هذه الأسئلة ويجيب عنها. والله نسأل التوفيق والسداد...

أشكال المسارات السردية في الرواية المغربية المعاصرة

والنموذج الدائري في (الغول الذي يلتهم نفسه) للروائية الزهرة رميج[26]

ليست هذه هي المرة الأولى التي أقف فيها عند قضية من قضايا السرد العربي بعامة والمغربي بصفة خاصة؛ سواء تعلق الأمر بما يكتبه الرجال من المبدعين العرب والمغاربة، أم تكتبه المبدعات النساء؛ خاصة من هذا الجيل المعاصر لنا. وبالرغم من أن لُعْبَةَ السرد أشبهت، في كثير من الأحيان، تلك الكرة المستديرة التي تتبادَلُ مُداعبَتَها الأقدام على رُقْعَةِ الملعب، وليس هنالك اثنان ينظُرانِ إلى نُقْطَةٍ واحدة من هذا الكرة الصغيرة الحجم، فإنّ ما تطْرَحُهُ من قضايا لا يمكنُ أن تَحُدَّهُ دراسة واحدةٌ من الدراسات.

ولعلَّ الاستقراء، ووحْدَهُ الاستقراء هو القمين بوضع أيدينا على هذه القضايا التي تَحْبُلُ بها الكتابات السردية؛ سواء في شِقِّها التنظيري الذي يهتَمُّ به الناقد المحَلِّلُ، أم في جوانبها التطبيقية التي تعني الممارسة كما يَفْهَمُها ويُجَسِّدُها المبدع. فالخليلُ بن أحمد الفراهيدي، وأبو الأسود الدؤلي، لَمْ يُنْجِزْ كلٌّ واحد منهما ما أنجزَهُ بخصوص العلم الذي عُرِفَ به، إلا بعد استقراء التراكم الشعري واللغوي اللَّذين مَكّنا الأول من إنشاء عِلْمِ العروض، والثاني من الخروج بِلْمِ النحو..

وانْطِلاقا من هذه القناعة، مَكَّنَني هذا الاستقراء، في كثير من نماذج الكتابة السردية المغربية على وجه الخصوص، من الانتباه إلى أَنْماطِ المسارات السردية التي تُؤَطِّرُ كتابة الساردات والساردين المغاربة؛ خاصة في مجال صَنْعَةِ الرواية؛ حتى لا أقولَ فَنَّ الرواية.. تِلْكَ الأنماط التي، سواء كان المبدع واعياً بها أم لم يكن كذلك؛ وفي أغلب الأحيان لا يكون المبدع، بالمرَّةِ، واعياً بالمسار السردي الذي هو بصدد بنائه لروايته، وما تنطوي عليه من شخوص وأفضِيّةٍ وأحداث؛ تِلْكَ الأنماط التي تختلف من كتابة إلى أخرى، ومن سارد إلى سارد آخر..

ونبدأ بالوقوف عند المقصود بـ (المسار السردي/Parcours narratif) في مجال الكتابة السردية. ذلك بأن المسار السردي هو ذلك الخيط الذي نستعيد من خلاله رحلة شخوص النص الروائي من أول نقطة في النص الروائي قد تكون معروفة أو غير معروفة، إلى آخر نقطة في هذه الرواية، بما في ذلك شخصية البطل، ومجموع التحولات التي طالت هذه الشخصيات كما طالت الأفضية التي احتوَتْهُمْ، والأحْداث التي والأفعال التي انْبَثَقَتْ عن صور التواصل التي ضَمَّتْهُمْ، و ما عبَّروا عنه من رَغباتٍ، بالإضافة إلى مظاهر الصراع التي جمعتهم.. فالمسار السردي، في صورته التقنية، خط أفقي نستعيد مِنْ خلاله مجموع هذه التطورات والتحولات، التي عَبَّرَ عنها السّارد، وهو بصدد رَسْمِ طوبوغرافية ما سيكونُ عليه نصُّهُ الروائي.

---

[26]– ألقيت هذه المحاضرة في إطار أشغال الملتقى الأول للرواية العربية الذي نظمته جمعية المقهى الأدبي بمدينة وجدة في موضوع: (الرواية في الوطن العربي وأشكال التلقي)، وذلك أيام: 21-22-23-24 أبريل 2015.

وكما هو في مقدورنا رسْمُ مسارٍ سردِيّ للنَّصِّ الروائي في كُلِّيَتِهِ، كذلك بمقدورنا أنْ نرْسُمَ مساراً سردِيّاً خاصا بكل شخصية من شخصياتِ الرواية؛ نستعيد، من خلاله، أمّ التّطورات والتّحولاتِ التي مرّتْ منها تلك الشخصية. والمسار السردي، في نهاية المطاف، هو هذه الأرضية التي ستجتمع فيها تقنيات السرد، وهي متعلقة بمكونات الحكاية التي يرويها لنا السارد؛ فهو المتَرْجِمُ والشّارِحُ لمجموع التقنيات التي وظّفَها السّارِدَ، وهو بصدد حياكَةِ نصِّهِ الروائي.

فلا أحَدَ يَجْهَلُ بأنَّ تقنيات السرد هي بمثابة السَّدى للصّوف التي تَصْنَعُ منها المرأة زربية أو جلباباً. فإذا كانت الزربية أو الجلباب هي الرواية، فإن الصّوف هي الحكاية أو المادة الخام من الأخبار التي سيرويها لنا السارد، في حين أن تقنيات السرد هي السَّدى الذي سيَشُدُّ الألياف الصوفية إلى بعضها البعض؛ بحيث تُحاكُ بشكلٍ بديعٍ يجْعَلُ منها قطعة واحدةً، متناسقة الألوان، مُتناسِبَةَ الأشكالِ، متجانسةً في مكوناتها الداخلية والخارجية..

ولعلَّ هذا ما سيدفعني، مرَّةً أخرى، إلى استعادةِ هذا الفرق بين مصطلحي السرد والحكاية أو القصة. ذلك بأن كثيرا من الدارسين والطلبة الباحثين يستخدمون المصطلحين بمعنىً واحد، ويجعلان هذا مرادفا لذاك. وبالرغم من أنَّ الإمام الباقلاني (رحمه الله) في كتابة (التمهيد)، وقبله الإمام أبو هلال العسكري في (الفروق اللغوية)، نفى كُلُّ واحِدٍ منهُما، أنْ يكونَ في اللغة العربية شيْءُ من هذا الذي يدعوهُ النّاسُ ترادُفاً؛ قال الإمام الباقلاني: "اِعْلَمْ أنّ هذه الألفاظ التي يظنُّها كثيرٌ من الناس مترادفة، ليْسَتْ مِنَ المترادِفِ في شيْءٍ؛ وإنّما بينها درجاتٌ مِنَ التَّفاوُتِ..".

فليس السرد هو الحكاية أو القصة، كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما السردُ هو مجموع التقنيات والأدواتِ والإجراءات التي يؤول إليها السّارِد، وهو بصدد كتابة رواية أو قصَّةٍ. فالسَّرْدُ إجراءاتٌ تقنية، في حين أنّ الحكايةَ أو القصّة هي تلك المادّةُ الخام من الأحداث والأخبار التي سيُؤَلِّفُ الساردُ بينها، ويجمع شَتاتَها، ويُنَسِّقُ فيما بينها، عن طريق توظيف هذه الإجراءات والأدوات والقواعد التي يحتويها (عِلْمُ السّرد/Narratologie)؛ مثل التوزيعات المتعلقة بالزمان، وأنواع الأمكنة، والشخصيات، وأشكال الحوار، وتقنيات الحذف، والاستباق، والاسترجاع، وأنواع الوصف، وغير ذلك من القواعد التي يحتويها هذا العلم، وهي المسؤولة عن حياكة القصة؛ لتَخْرُجُ لنا في الشكل الذي نقرأها به..

ومِنْ هُنا، أَمْكَنَ الْقَوْلُ بِأَنَّ الحِكايَةَ أَوِ الْقِصَّةَ/ المادَّةَ الخام واحِدةٌ مُفْرَدَةٌ، في حِينِ أَنَّ السَّرْدَ مُتَعَدِّدٌ؛ لأنَّ السَّرْدَ طريقةٌ في الحكي. والحكاية الواحدة، كما هو الحالُ في النُّكْتَةِ التي نَسْتَمِعُ إليها من فَمِ مَنْ يُلْقيها على أسماعنا للمرَّةِ الأولى، يُمْكِنُ أنْ تُحْكى، بَعْدَ ذلكَ، بِما لا حَصْرَ لهُ مِنَ الطُّرُقِ؛ أي بما لا حَصْرَ له من السُّرودِ؛ إذ لِكُلِّ واحِدٍ منّا طريقتُهُ في الحَكْيِ..

وإذا كانت البنيات السردية تتميز، باعتبارها شكلا كونيا عاما، بنوع من الاستقلال، من حيث التنظيم والوجود، عن البنيات الخطابية، فإنها تعد في الآن نفسه وعاء تصب داخله المضامين الخاصة بهذا النص أو ذاك. وبعبارة أخرى، فإن النص السردي لا يتحدد من خلال خطاطاته السردية، ولكنَّه يتحدد من خلال التحققات

المتنوعة لهذه الخطاطة. ولا يمكن فصل هذه التحققات، بأشكالها المختلفة، عن الإكراهات التي يفرضها الشكل الخطابي؛ باعتباره استثمارا دلاليا يمنح النص السردي تلوينه الثقافي الخاص. فإذا أمكن اعتبار البنيات السردية خاصية عامة للمتخيل الإنساني، فإن التشكلات الخطابية- الحوافز والثيمات- رغم قابليتها للتعميم، وقابليتها للانتقال من لسان إلى لسان، تظل خاضعة لمصفاة تحدد نسبيتها، وتربطها بعوالم سميائية/ ثقافية خاصة بمجموعة بشرية من المجموعات..

ولنا، بعْدَ هذا أنْ نتساءَلَ: مِنْ أيْنَ جاءَنا هذا السَّرْدُ؟ وبالرغْمِ مِنْ أنَّ طُرُقَ والنَّماذِجُ المصاحِبَةَ للتَّدْليلِ على عناصِرِ الجوابِ كثيرةٌ، إلا أنّني سأقْتَصِرُ على نموذَجٍ واحد، أُقَرِّبُ مِنْ خلالهن مرَّةً أخرى، هذه المفارقة الحاصلة بين السّرد والحكاية. والمقصود هنا الباحث والناقد الروسي (فلاديمير بروب/ Vladimir Propp) صاحب كتاب (مورفولوجية الخرافة/ Morphologie du conte) الذي استطاع، مِنْ خلالِ استقراء الحكايات التي كانت منتشرة في البيئة الروسية لما كان عليه الاتحاد السوفياتي سابقا؛ اسْتطاع أنْ يصِلَ إلى إحصاء إحدى وثلاثين وظيفة قابلة لأن تقلص في دوائر لا يتعدى عددها سبع دوائر وهي: دائرة الفعل المعتدي، ودائرة الفعل الواهب، ودائرة الفعل المساعد، ودائرة فعل الأميرة، ودائرة فعل الموكل، ودائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف..

ولا أَحَدَ يَنْفِي أَنَّ دِراسَتَهُ هذِهِ كانَتْ رائِدَةً؛ وريادتُها تَكْمُنُ في كَوْنِها فَتَحَتْ آفاقا واسِعَةً أَمَامَ حَقْلِ السِيمْيائِياتِ السَّرْديةِ؛ لِتَطْويرِ مَنْهَجِهَا وَآلِياتِ اشْتِغالِها؛ بَلْ وَسَاهَمَتْ في بِناءِ مَدارِسَ نَقْدِيَّةٍ بِكامِلِها، وفي طَلِيعَتِها مَدْرَسَةُ باريس السّيمْيَائِيّة الَّتي يُعَد (غريماس ألجيرداس) أَحَدَ رُوادِهَا البَارِزينَ.. من هنا وجدنا أنفُسنا مدفوعين إلى الوقوف عند توضيح بعض الفروق؛ التي لا يستقيم الحديث عن العمل الروائي ومساراته السردية، دون إنجازها والتعريف بها..

فقد اعتاد الدارسون في مجال السرديات التمييز بين ثنائية (المتن المحْكي)، أو (الحكاية)، و(المبنى الحكائي للقصة) أو (الخطاب)؛ والمفهومان معاً أساسيان في كل كتابة سردية، متداخلان، متكاملان؛ وهما في أي عمَلٍ دراميٍّ مُتلازِمَيْنِ تَلازُمَ الدّالِ والمدْلولِ كما هو الحال في علم اللسانيات، والشكل والمضمون في دراسة الأعمال الأدبية.. وهذا ما نسعى إلى توضيحه من خلال الوقوف عند ترجمةِ طرفَيْ هذه الثنائية كما تمَّتِ الإشارةُ إليْهما..

فَمِنْ ذلك (المتْنُ الحكائي، أو الحكاية/ Fable)؛ وتتعلق بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع الحقيقي او المتَخَيَّلِ؛ حيث تمثل المادة الأولية الخام للحكاية، في أيِّ عملٍ درامي، وتتجسَّدُ في متواليات أو برامج سردية (Parcours narratifs)؛ تُنْجِزُها شخصياتٌ أساسية أو ثانوية، حقيقية أو متخَيَّلَة أو اعتبارية، وفق مسارٍ سرديٍّ مُتَدَرِّجٍ قائم على التطور والتحوُّل..

ومِنْ ذلك أيضا (المبنى الحكائي للقصة/ Récit) أو الخطاب؛ ويتعلق الأمر هنا بطريقة أو نِظام ظهور الأحداث في الحكي ذاته؛ أي الطريقة الفنية التي تُحْبَكُ بها العقدة الحكائية أو العمل الدرامي. ونقصد أيضا ذلك التّشكيل الجمالي الفني للمادة الحكائية؛ وهو الذي يتجَسَّدُ في اختيارِ التقنيات السردية المتنوعة المناسبة، والتي تتعلق بأنماط رؤية الراوي والشخصيات، وبنية الضمائر، وتوزيع الفضاءات، وبناء القوالب الحوارية، وغير ذلك من

التقنيات التي من شأنها إخراج المادة الخام المرغوب فيها، في صورة تمتازُ بـ (الأدبية) التي من شأنْها الإبْهارُ وخَلْقُ المفاجأة لدى المتلقي..

فالسردُ هو الطريقةُ التي يختارُها المبدع أو الروائي؛ لِيُقَدِّمَ بها أحداثَ المتن الحكائي أو المادة الخام التي سبق الحديثُ عنها. ومن هنا، وجدنا أنماط السرد كثيرة ومتنوعة؛ كما أشار إلى ذلك الأستاذ عبد المالك مرتاض في دراسته القيمة عن الرواية: (في نظرية الرواية)؛ منْ ذلك على سبيل المثال: السرد التقليدي الذي يكْمُنُ في الحكاية عن الماضي، عن طريق استخدام ضمير الغائب؛ كما هو الحالُ في حكايات (ألف ليلة وليلة)، وما ترجمه عبد الله بن المقفع، مِنَ الفَهْلَوِية الفارسية، من الحكي الهندي الموسومِ بـ (كليلة ودمنة)، بالإضافة إلى الحكي الذي نُصادفُهُ في كُتُبِ (المقامات)، وغيرها. كما نجد السَّرْد الذي طَلَعَ علينْا في صورتِهِ الجديدة؛ وهو السرد الذي يَصْطَنِعُ ضَميرَ المخاطَبِ أو المتكلم، أو توظيف أشكال تواصلية أخرى؛ كَشَكْلِ المناجاة الذاتية، وشَكْلِ الاقْتِباس، أو الاسترجاع أو غير ذلك..

مِنْ هنا أمكن القول بأن السرد، أو المبنى الحكائي بالنسبة إلى الحكاية أو المتن الحكائي، هو شبيه بالعروض بالنسبة إلى الشعر؛ ذلك بأن الجانب الموسيقي الإيقاعي في الشعر أساسي؛ قال قدامة بن جعفر (ت. 337 هـ): (الشعر كلامٌ موزونٌ، مُقَفّى، يَدُلُّ على مَعْنى). ولا نكاد نجد ناقدا، من القدماء والمحدثين، لَمْ يُقَدِّم المكوِّنَ الإيقاعي على سائر المكوناتِ الأخرى التي تَدْخُلُ في صَنْعَةِ هذا الجِنْسِ الأدبِيِّ الجميل.

ومن هنا، يكون الكلامُ/ الألفاظُ هو المادة الخام، ثم تأتي العناصر الإيقاعية من وزن شعريٍّ، وزحافاتٍ وعِلَلٍ، وقوافٍ، وغير ذلك؛ لِتَقَدِّمَ، بيْنَ يَدَيْ الشاعِرِ المبْدِعِ، صورة المبْنى والقالَبِ الذي سَيَخْرُجُ فيه ذلك الشعرُ الذي لَمْ يَكُنْ سوى كلماتٍ.. وهو الأمرُ نفْسُهُ الذي يُمْكِنُ أنْ نَذْكُرَهُ بالنسبة إلى عِلْمِ النَّحْوِ في علاقته بالدلالَةِ اللغويةِ؛ إذْ قواعِدَ هذا العِلْمِ هي التي تَجْعَلُ هذا الكلام يُقَدِّمُ دلالَةً تختلفُ عن الكلام الذي يُقَدِّمُهُ الكلامُ نفْسُهُ؛ ولكن بَعْدَ إخراجِهِ في صورةٍ مخالِفَةٍ؛ وذلن بالعودةِ إلى مقتضياتِ علم النحو. وهذا ما أكَّدَ عليه الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت. 474 هـ) في كتابه (دلائل الإعجاز)..

وما دُمْنا قدْ تَبَيَنّا الفروق الموجودة بين كُلٍّ من المتن الحكائي، أو الحكاية، والمبنى الحكائي أو السرد؛ نأتي بعد هذا لتبيان خصوصيات الكتابة السردية لدى القاصة الزهرة رميج؛ خاصة في المستوى المتَّصِل بالمسارات السردية.. ولكن قَبْلَ ذلك، أرْغَبُ في الإجابَةِ على سؤالٍ في غاية الأهمية؛ وهو: لِمَ بالذّات المبدعة الزهرة رميج، دون غيرها من سائر المبدعات الساردات المغربيات؟

طبعاً، لَيْسَتِ الغايةُ من هذا الاختيار المفاضلة بين الساردات المغربيات المعاصرات، اللواتي اسْتَطَعْنَ في بضعة عقود من أواخر القرن الماضي، والعِقْدَيْنِ الأوَّلَيْنِ مِنْ بداية الألفية الثالثة، الاسْتِواءَ عَلَى تراكُمٍ هامٍّ في مجالِ الكتابة السردية على تَنَوُّعِ أجناسِها؛ بما في ذلكَ الرواية والقصة والقصة القصيرةُ والقصَّةُ القصيرةُ جدّاً. ثُمَّ إنَّ هذا التّراكُمَ في مجالِ الكتابَةِ جاءَ مُعَبِّراً عَنْ إلْمامٍ مُتَمَيِّزٍ بأهمّ القضايا والموضوعاتِ التي ترْتَبِطُ بحياةِ الإنسانِ المغربي؛ سواء كانَ

من النِّساءِ أم الرِّجالِ.. فالمرأةُ المغربيةُ الساردةُ لَمْ تأتِ خِصّيصاً لِتَكْتُبَ عن المرأة، أو تَحْمِلَ لِواءَ الدِّفاعِ عنها والانتِصارِ لِقَضَاياها، بِقَدْرِ ما جاءَتْ للكتابَةِ عن كُلِّ ما يَحْبُلُ بِهِ المجتمع مِنَ قضايا وظواهر وطابوهاتٍ..

والزهرة رميج من هؤلاء السّاردات اللواتي تعاطَيْنَ الكتابَةَ مؤخّراً، في عَدَدٍ من القضايا والموضوعات التي تَنْسِجُ خيوطَها بين الواقعي والمتخيَّلِ، دون إغْفالِ الذاتِ التي تَبْقى بمثابَةِ تلْكَ العَيْنِ السِّحْرِيّةِ التي تُطِلُّ على ما يَحْدُثُ مِنْ بَعيدٍ أَحْياناً، وأحْياناً أُخْرى مِنْ قَريبٍ.. وقد استطاعتْ الزهرة رميج أنْ تُحَقِّقَ في ظرفٍ قصيرٍ جدّاً، تراكُماً هامّا؛ منه ما جاء في الرواية، ومنه ما تعلق بالقصة القصيرة والقصة القصيرة جدّاً. وتبقى الرواية أَكْثَرَ المجالاتِ التي اهْتَمَّتْ بها الزهرة رميج إطاراً ومبنىً فنياً لكتابَتِها السردية؛ من ذلك: (أخاديد الأسوار)، و(الغول الذي يلتهم نفسَهُ)، و(الناجون)، و(عزّوزة).. بالإضافة إلى المجموعات القصصية؛ من مثل: (أنين الماء)، و(نجمة الصباح)، و(أريج الليل)، و(الشبرق)، و(صخرة سيزيف)، و(وميض البرق)..

وَتَبْقى واحدة مِنْ أهَمِّ الخصائص التي يمكن الاعتمادُ عليها في الاحتفالِ بالساردات المغربيات المعاصراتِ، وكذلك السّاردون المغاربة من الرجال، أنَّ السّوادَ الأعْظَمَ منهم إنَّما يَكْتُبُ ويَحْتَرِقُ، كالشَّمْعَةِ، ويَنْشُرُ، ويُقاسي الأمَرَّيْنِ؛ لأجْلِ أنْ يرى إبداعُهُ النّورَ؛ كُلَّ هذا تقومُ به السّاردةُ المغربية وكذا السّارِدَ المغربي؛ لأجْلِ أن يأْخُذَ عليه مُقابِلاً ذي خصوصيةٍ؛ هذا المقابِلُ يكْمُنُ أساساً في القارئ.. ذلِكَ بأنَّ المبدعَ المغرِبِيَّ يُحِبُّ أنْ يُنْقَدَ قُرّاءً، ولا شأنَ لهُ بعد ذلك بالامتيازات المادية الأخرى.. والزهرة رميج من هؤلاء المبدعات والمبدعين الذين يراهنون على القارئ في جميعِ ما يكتبونَهُ، ولا شيْءَ غير القارئ؛ لأنه العُمْلَةُ الوحيدةُ التي لا يُمْكِنُ أنْ تتغَيَّرَ قيمَتُها، ولا يُمْكِنُ أنْ تَبْخَسَها الأسواقُ؛ مهما بَلَغَتْ درجاتُ الكَسادِ فيها. من هنا، كانت الزهرة رميج من هذه الثُّلّةِ من المبدعاتِ والمبدعين الذين لا يَرْكَبونَ الكتابَةِ؛ لأجْلِ أغراض غير الوصولِ إلى القارئ والتأثير فيه..

ونَعُودُ إلى الموضوع الذي لأجلِهِ كتَبْنا هذه الدراسة؛ وهو أنواعُ المساراتِ التي يُمْكِنُ أنْ تُشَكِّلَ إطاراً أو بنيةً للمضمون الحكائي الذي يأتي به السارِدُ، ويُفْرِغُهُ في جملة من القوالبِ التي تُسْعِفُهُ فيها جملةٌ من قوانين وقواعد الكتابة السردية. لقد مكَّنَني الاستقراء الذي قمتُ به في أكثر مِنْ عِشْرينَ ومائة نَصٍّ روائي مغربي مِنَ الجِنْسَيْنِ معاً، مِنَ الوقوفِ عِنْدَ عَدَدٍ مِنْ أنْماطِ المسارات السردية؛ مِنْها المتشابِهُ، وَمِنْها المخْتَلِفُ، وَمِنْها الَّذي يتقاطَعُ مَعَ غيره مِنْ كتابةٍ إلى أُخْرى، وَمِنْها الَّذي لا شَبِيهَ لَهُ؛ فَهُوَ المفْرَدُ المتَفَرِّدُ.. المهِمُّ أَنَّ هذا الاستِقراء دعاني إلى تَحْلِيةِ سِتَّةِ أنماطٍ مِنَ المساراتِ السَّرْدِية؛ هي:

- ✓ مساراتٌ سرديةٌ (خطيةٌ/ Linéaire)
- ✓ مساراتٌ سرديةٌ (معكوسة مَقْلوبَةٌ/ Rétrograde).
- ✓ مساراتٌ سرديةٌ (دائرية/ Circulaire).
- ✓ مساراتٌ سرديةٌ (حلزونية/ Hélicoïdal).
- ✓ مساراتٌ سرديةٌ (متوازية/ Parallèle).

✓ مساراتٌ سرديةٌ (حَلَقِيةٌ/ Epistolaire).

وإذا كانَ السَّوادُ الأَعْظَمُ مِنْ كُتّابِ السَّرْدِ بالمغربِ، سَواءٌ مِنَ النِّسَاءِ أَمْ مِنَ الرِّجالِ، يُسَجِّلونَ سُرودَهُم الروائية وُفْقَ مَسَاراتٍ سَرْدِيَّةٍ خَطية؛ عَلَى أَسَاسِ أَنَّهَا الأَبْسَطُ والأَقَلُّ تعقيداً، بالإضافة إلى صورها المباشرة، فإنَّ ساردينَ آخَرِينَ، وحَتّى مِنَ الّذينَ كَتَبُوا وُفْقَ النَّمَطِ الخطِّيّ، اختاروا الكتابةَ تَبَعاً لأنماط أخرى؛ كالنَّمَطِ الدّائِرِيِّ أو النَّمَطِ المعْكُوسِ المنْقَلِبِ، بالإضَافَةِ إلى النَّمُوذَجِ الحَلَقي الّذي لا نَعْثُرُ عليه، تقريبا، سِوى في المجموعاتِ القصصيةِ الّتي تَكُونُ فيها كُلُّ أقصوصةٍ متَعَلِّقَة بالأقصوصةِ الّتِي قَبْلَها وَتِلْكَ الّتي تَليها؛ أَيْ أَنَّ كُلَّ أقصوصةٍ هِيَ بمَثابَةِ حَلَقَةٍ داخِلَ البِنَاءِ السَّرْدِيِّ..

وإذا كنْتُ سأُجْري ترتيباً لِتناوُبِ السّارِداتِ والسّارِدين المغاربة هذه الأنماطَ السردية؛ فإنَّ النَّمْط السردي الخطي يأتي على رأس اللائحة، متبوعاً بالنمط الدائري، فالنَّمَطِ المعْكوس أو المنْقَلِبِ. في حين أن النمط الحَلَقِيَّ يبقى مقصورا على جنس القصة القصيرة جدّاً، بالإضافة إلى النَّمَطِ الانتِقائي، والنمط الحلزوني الذي يبقى نادِرَ التَّداوُلِ بين مَنْ يَتَعاطَوْنَ الكتابَةَ السردية بالمغرب، وهو أصْعَبُ هذه الأنْماطِ على الإطْلاقِ؛ وهو الشكْلُ الّذِي تأسَّسَتْ عليه (أَلْفُ ليلةٍ وليلة)، وغيْرُها مِنَ السُّرودِ العربية القديمةِ.

كما وجَبَتِ الإشارةُ إلى أنَّ أكْثَرَ السّارداتِ والسّارِدين المغاربة يتعاطَوْنَ الكتابة وُفْقَ التَّوَجُّهِ القديم للحُبْكَةِ والبناء السردي؛ وهو التَّوجّهُ القائم على الماضي، وبنية الضمير الغائب، وقَلَّ أنْ نجِدَ مَنْ تعاطوا الكتابةَ وُفْقَ الأنماطِ الجديدة التي تَكْسِرُ بنية الماضين وتَحْتَفِلُ بضمائر الخطاب والمتكلم، بالإضافة إلى كتابة السارد الرجل محل الساردة المرأة، والعكس صحيح.. وبالرغم من أنَّ كثيرين يتحرزون من هذا النظام من أنظمة الكتابة، إلا أنَّهُ مِنْ أمْتَعِ توجُّهاتِ الكتابة السردية الجديدة التي تُبِينُ عن تَفَوُّقِ هذا السَّارِدُ أَوْ تِلْكَ السَّارِدَةُ، وتَشْهَدُ لِكُلِّ واحِدٍ منهُما بالتَّفَوُّقِ والبَراعَةِ؛ حين ينجحُ في تَقَمُّصِ دوْرِ الآخر، وتولي الحكي مكانَهُ..

وإذا كان اسْتِقْصاءُ جميع النماذج السردية التي تنضوي تحت هذا النمط أو ذاك، من الأمور التي تتطلَّبُ دراسة قائمة بذاتِها، قد تسمحُ الظروف بإنجاز مباحثها في يوم من الأيام، إلا أنَّ ذلك لنْ يمنعني من تَتَبُّعِ إبداعات الزهرة رميج، والمسارات السردية التي أُفْرِغَتْ فيها؛ مع اخْتيارِ نموذَجٍ من نماذِجِها السردية؛ نَتَبَيَّنُ مِنْ خلالِهِ كيفية اشْتِغال هذا المسِارِ السَّردي الذي جاء بناءً لَهُ؛ والمقصود هنا رواية الزهرة رميج (الغول الذي يلتهم نفسه).. وتجِبُ الإشارةُ، في البدء، إلى أن الزهرة رميج كَتَبَتْ وُفْقَ التَّوَجُّهَيْنِ؛ القديم والجديد؛ كما هو الحالُ في روايةِ (عزوزة) المحسوبة على التَّوَجُّهِ القديم، وروايةِ (الغولُ الذي يلتهم نفسه) التي تَدْخُلُ في التَّوَجُّهِ الجديد..

ومنذ البدء، نقول بأن رواية (الغول الذي يلتهم نفسه) تدخُلُ تحت التَّوَجُّه الجديد الذي يَتَوَسَّلُ بضمير المتكلم والمخاطب، ويضرب صفحا عن النمط القديم الذي يكون فيه السارد راويا، بصيغة الغائب الماضي، لمجموعة من الأحداث. ثم إن رواية (الغول الذي يلتهم نفسه)، بالإضافة إلى ما ذكرته، تُمَثِّلُ، بالنسبة إِلَيَّ، النمط الدائري في المسارات السردية التي كَتَبَتْ الزهرة رميج رواياتها وفقها. وقد سبقت الإشارة إلى أن السارد، في كثير

من الأحيان، لا يكون واعياً ولا عارفاً، بصيغة ولا نوع المسار السردي الذي يُنَظِّمُ أحداث رواياته وأفعال شخصياته وفقه؛ فقط هو القارئ، في نهاية المطاف، الذي يرسُمُ للرواية مساراً سرديا؛ يستعيد من خلاله توزيع تقنيات السرد وتوظيفاتها المتصلة بالمادة الخام التي تعني الحكاية..

ولكن، قبل الوقوف عند هذه الجوانب التقنية، دعونا أولا نتعرف رواية (الغول الذي يلتهم نفسه)؛ من خلال عرض بعض مكوناتها، والعناصر التي تُساعِدُ على تَبَيُّنِ مقاصِدَ شخصياتِها خاصة الشخصية الأولى في النص (أنور)، بالإضافة إلى مقاصد الزهرة رميج من وراء كتابة هذا النص البديع، الذي سبق لي أن قلتُ إنَّهُ مختلفٌ عن كُلِّ ما كتبته هذه المبدعة..

كُلُّ مَنْ قرأ إبْداعاتِ القاصة الزهرة رميج في انْتِظامٍ، سواءٌ كان ذلك الانْتِظامُ تاريخيا أم أجْناسِيّاً، وَقَرَأَ مِنْ بين ذلكَ الذي قرأَهُ رِوايَتَها (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، يُحِسُّ بِأَنَّهُ يقْرَأُ شيئاً مُخْتَلِفاً عَمّا اعْتادَتْ الزهرة رميج كتابَتَهُ، وما اعْتادَ هُوَ قِراءَتَهُ. وَيُمْكِنُ لِلْقارِئِ العالِمِ أنْ يَرْصُدَ هذا الاخْتِلافَ مِنْ جهاتٍ عدَّة؛ منها الموضوعُ، والبِناءُ، واللُّغَةُ، والمقاصِدُ والمحَرِّكاتُ التي كانت مِنْ وراءِ إبداعِ هذا النَّصِّ الجميلِ البديع المغْري بالاسْتِكْشافِ والتَّأْويلِ.

وبالرغم مِنْ أَنَّ لِكُلِّ نَصٍّ من نصوص هذه المرأةِ خصوصياتُهُ البنائية والموضوعاتية التي تُمَيِّزُهُ وتَحْفَظُ لَهُ تَفَرُّدَهُ، فإنَّ نَصَّ (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، جاءَ مُفارِقاً لجميع تِلْكَ النصوصِ التي ظَهَرَتْ فيها الزهرة رميج مبدعةً على نَمَطِ الكِبارِ المحْتَرِفينَ الذين يَكْتُبونَ الروايةَ بِحِرَفِيَّةٍ فائِقَةٍ، ورُؤْيَةٍ لها أبْعادُها الوجودية والمجْتَمَعِيَّة والفكرية والسياسية. وإذا كان لي أنْ أَتَحَدَّثَ عن روايةٍ (عالِمَةٍ) لدى الزهرة رميج، فإنّي لَنْ أَجِدَ خَيْراً مِنَ (الغول الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، مِثالاً ونموذَجاً لهذا الاخْتيارِ. والزهرة رميج في هذا المرْمى تُشْبِهُ القاصة والشاعرة فاتحة مرشيد، التي جاءَتْ روايَتُها (الملهِماتُ) مِنْ هذا النَّوْعِ (العالِمِ)، الَّذي يُطِلُّ القارئُ مِنْ خلالِهِ، على عوالِمَ مختَلِفَةٍ؛ تُغْري بالاسْتِكْشافِ، وتَسْتَفِزُّ المتلقي إلى التَّزَوُّدِ بِما يُناسِبُ مستوى المقْروءِ الذي هو مُقْبِلٌ على قراءَتِهِ..

وَتَقَعُ روايةُ (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ) في ثمانٍ وسبعينَ ومائة صفحة، وهي مِنْ منشوراتِ دارِ (النّاية) السورية، وصَدَرَتْ في طَبْعَتِها الأولى عام 2013؛ أي أنَّها مِنْ آخِرِ ما كَتَبَتْهُ الزهرة رميج، قُبَيْلَ ميلادِ نَصِّها الجَديدِ (الشّبرق)، وَهو عِبارَة عنْ مَجْمُوعَةٍ قَصَصِيَّةٍ، الصّادر عام 2014. وجاء نَصُّ (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ) مُقَسَّماً إلى عَشْرِ مَحَطّاتٍ كُبْرى، في كُلِّ واحِدَةٍ منها، يَظْهَرُ بَطَلُ الرواية، وَمَنْ مَعَهُ مِنْ شخصياتٍ، في وَضْعٍ جديدٍ مِنَ الأوْضاعِ الَّتي أَرَّقَتْهُ وَعَانَى مِنْهَا الأمَرَّيْنِ، قَبْلَ الاهْتِداءِ، في آخِرِ المطافِ، إلى تَحْقيقِ رَغْبَتِهِ الجارِفَةِ في كِتابَةِ رِوايَةٍ..

وفي الأخير، سَتَتَمَكَّنُ الزهرة رميج، كما سَتُمَكِّنُ بَطَلَ نَصِّها هذا، مِنْ كتابة رِوايَتِهِ التي ظَلَّ يَحْلُمُ بها، والتي لأجْلِها طَلَّقَ العالَمَ كُلَّهُ؛ حتّى أَعَزَّ الناس إليهم وأقْرَبِهِمْ سبباً مِنْ قَلْبِهِ. إنها الروايةُ التي سَتَرُدُّ له اعتبارَهُ أمام والِدَيْهِ، وبخاصة أُمَّهُ التي ظَلَّتْ تَحْلُمُ بأنْ يُصْبِحَ مهندِساً. غير أنَّ العلاقةَ الحميميَّةَ التي رَبَطَتْ بطَلَنا بالخادمة وفي الوقت نفسِهِ مُرَبِّيَتِهِ (دادا فاظمة)، وبِحكاياتِها الساحرةِ العجيبةِ التي حَبَّبَتْ إِلَيْهِ الأدَبَ، وجَعَلَتْهُ يَحْلُمُ بأنْ يَصيرَ روائيّاً كبيراً...

لقد كَتَبَتْ الزهرة رميج روايَتَها (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، ولَمْ تَتْرُكْ بَطَلَها إلّا وَقَدْ حَصَلَ على صَكِّ التَّرْحيبِ به في عالَمِ الكِتابَةِ؛ يَمْنَحُهُ إياهُ كِبارُ هذا العالَمِ العجيبِ، على رأْسِهِمْ (جبران خليل جبران) الذي رَحَّبَ به قائلاً: "طُوبى لَكَ! أُدْخُلْها آمِناً، فالجُموعُ في انْتِظارِكَ!"[27]. ومن المرَحِّبينَ به أيضا (كافكا) الذي دعاهُ إلى الدخولِ في النَّفَقِ المظْلِمِ؛ كِنايَةً على عالَمِ الإبداعِ والكتابَةِ: "أُدْخُلِ النَّفَقَ المظْلِمَ، ولا تَخَفْ! فالنّورُ الْمُبْهِرُ في الطَّرَفِ الآخر مِنْهُ!"[28]. لِيُطِلَّ عليه في نهاية المطافِ، صَديقُهُ (ماريو فرغاس يوسا)، يَأْمُرُهُ بأنْ يُلْقي بِنَفْسِهِ في يَمِّ الإبْداعِ الذي لأجْلِهِ الْتَهَمَ نَفْسَهُ: "هَيّا، اِرْمِ نَفْسَكَ في الْبَحْرِ!

- لكِنّي لا أُتْقِنُ السباحَةَ!
- في الْبَحْرِ تَتَعَلَّمُ الغَوْصَ!"[29].

وبالرغم مِنْ هذا الذي مَهَّدْتُ به ههُنا لقراءةِ هذا النَّصِّ الجميل المغْري، ما زلتُ أَشُكُّ في أَيِّهِما مَكَّنَ الآخَرَ مِنْ كِتابَةِ رِوايَتِهِ: أَ هِيَ الزهرة رميج التي أَخَذَتْ بِيَدِ بَطَلِها، حتّى وَضَعَتْهُ على السِّكَّةِ التي سَتوصِلُهُ إلى كتابةِ روايَتِهِ؟ أمْ أَنَّ الْبَطَلَ هو الذي مَكَّنَ الزهرة رميج من كتابةِ روايَتِها هذه (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، وكانَ (أَرْنَبَ السِّباقِ) بالنسبة إليها لِبُلوغِ هذا الهَدَفِ؟ الحَقُّ أَنَّني ما زِلْتُ لا أَسْتَطيعُ الإجابَةَ عن هذه المفارَقَةِ العجيبةِ. ذلك بِأَنَّ الذي عَرَفْناهُ، منذ الأَسْطُرِ الأولى من هذا النَّصِّ، مِلْحاحاً على كتابةِ الرواية هو البَطَلُ/ الغُولُ الذي سيلْتَهِمُ نَفْسَهُ، فيما بعدُ. في حينِ أن الزهرة رميج لَمْ تَقُلْ لنا في انْطِلاقِ النَّصِّ بأنّها تَسْعى إلى كتابة روايةٍ.

ولكن مع توالي الأحداث والصورِ واللَّوَحاتِ التي انْتَقَلَ عَبْرَها البَطَلُ مِنْ حالٍ إلى حالٍ أُخْرى، ظَهَرَتْ للزهرة رميج مادة خِصْبَة لكتابة روايةٍ، هي التي ستكونُ، في نهاية المطافِ، هذا النَّصَّ العَذْبَ المخْتَلِفَ عن كُلِّ ما كَتَبَتْهُ هذه المرأةُ، والذي هو (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ). وانْطلاقاً من كُلِّ هذا، يكون بَطَلُ نَصِّنا هذا، على مستوى الكِتابَةِ، (معادِلاً موضوعياً) للزهرة رميج التي ظَلَّتْ تَتَبَّعُ حركاتِ بَطَلِها وَتَتَرَصَّدُ خُطواتِهِ وما يَضْطَرِمُ بين ضُلوعِهِ، إلى أنِ انْتَهَتْ إلى هذا النَّصِّ الفريدِ بناءً وموضوعاً وشخصياتٍ...

وحين ذَكَرْتُ، في مُسْتَهَلِّ هذه الدراسة/ القراءة، بأنَّ رواية (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ) روايةٌ تَخْتَلِفُ عن كُلِّ ما كَتَبَتْهُ الزهرة رميج، سواءٌ على مستوى البناءِ، أم الموضوعاتِ والقضايا المطروحةِ للنِّقاشِ، أمْ الشخصياتِ والمقاصد وموجِّهاتِ الكتابةِ، لَمْ أَكُنْ مُجانِباً للصَّوابِ. ذلكَ بِأَنَّني وجَدْتُ أنَّ هذا النَّصَّ يُعْلِنُ عن اخْتِلافٍ آخر؛ قَلَّما يَتِمُّ التَّفَطُّنُ إليهِ. ويتعلقُ الأمرُ، هذه المرَّة، بشَيْءٍ خارجٍ عن ذاتِ النَّصِّ كَبِناءٍ لغوِيٍّ، هو شَخْصُ القارئ/ المتلقي الذي، بِدَوْرِهِ، وهو يُحاوِلُ الْتِهامَ هذا النَّصِّ الجميلِ، يَجِدُ نَفْسَهُ يَقْرَأُهُ قراءَةً مختلِفَةً عن تلك التي اعْتادَ قراءةَ النصوص بها؛ على الأقلِّ هذا ما حَدَثَ معي قارئاً لهذه الروايةِ.

---

[27]- الغول الذي يلتهم نفسه: الزهرة رميج، ص. 175.

[28]- المصدر نفسه، ص. 176.

[29]- نفسه، ص. 176-177.

منذُ أَنْ شَرَعْتُ في قراءةِ هذا النَّصِّ، وجَدْتُ نفسي، في كُلِّ مَرَّةٍ، أَتَوَقَّفُ بعد الانْتِهاءِ من الْتِهامِ لوْحَةٍ مِنَ اللَّوحاتِ العَشْرِ التي سَبَقَ الحديثُ عنها؛ بالرَّغْمِ مِنْ أَنَّني لَمْ أَشْعُرْ بأَيِّ تَعَبٍ أَوْ مَلَلٍ؛ جَرّاءَ تواصُلِ فِعْلِ القراءَةِ. غير أنَّ الذي أَحْسَسْتُ به فِعْلاً، هو أَنَّني لَمْ أَكُنْ أَرْغَبُ في معرفَةِ النهاية التي سَتَؤولُ إِلَيْها هذه الروايَةُ؛ أو لِنَقُلْ: كُنْتُ خائفاً مِنْ مَعْرِفَةِ نهاية هذا النَّصِّ. فَكُلَّما ازْدَدْتُ الْتِهاماً للصَّفحاتِ، ازْدادَ قُربي من النهاية؛ وبالتالي خَوْفي مِنَ (الصَّدْمَةِ)/ النهاية؛ وكأنّي لَمْ أَكُنْ أَرْغَبُ في أنْ ينتهي هذا النَّصُّ؛ أو على الأقَلِّ كُنْتُ خائفاً مِنْ أنْ تُنْهِهِ الزهرة رميج نهايةً لا تُوافِقُ أُفْقَ انْتِظاري.. يا لكَ مِنْ قارِئٍ مُدَلَّلٍ أَحْمَق! ربما كانَ على الزهرة رميج أنْ تَسْتَشيرَكَ في كُلِّ مَقاطِعِ هذا النَّصِّ؛ بما في ذلكَ نهايَتُهُ؟!!

شُعورٌ غريبٌ، وإحْساسٌ عجيبٌ، لَمْ يَسْبِقْ لي أنْ عِشْتُهُ مَعَ نَصٍّ آخر، بالرغم مِنْ أَنّي قرأْتُ مِئاتِ النصوص السردية؛ القديمةِ منها والحديثة والمعاصرة، وفي لغاتٍ عِدَّة.. هذا الأمرُ أيضاً دعاني إلى الحُكْمِ بِفَرْدانيةِ هذه الرواية التي تُمارِسُ على قارِئِها نوعاً من (السِّحْرِ)، يَجْعَلُهُ مُتَأَرْجِحاً بين الانتهاءِ مِنْ قراءَتها في أقربِ وقتٍ مُمْكِنٍ، أو الإبقاء على (لَذَّةِ) القراءة واستِمرارِ مُتْعَتِها لأكبر وقت ممكنٍ. وهذا مَلْمَحٌ آخر يَنْضافُ إلى ما سَبَقَ لي أن ذَكَرْتُهُ بخصوص هذه المرأةِ، الزهرة رميج، وحِرَفِيَّتِها العالِمَةِ في مجالِ كتابة الرواية وكُلِّ ما هو سَرْدٌ. إنها بالفعل تُمارِسُ (سُلْطَتَها(الآسِرَةِ/ الساحرة/ القاهِرَةِ على قارِئِها، بحيثُ تُدْخِلُهُ في (لُعْبَتِها/ شَرَكِ الكتابَةِ) لِتُحْكِمَ عليه، بعد ذلك، قَبْضَتَها، فَيَصيرَ (مَمْلوكاً) لها وللنَّصِّ الذي تَكْتُبُهُ.

ثُمَّ إِنَّكُمْ لا تَسْتَطيعونَ إِدْراكَ مدى سعادتي حين بَلَغْتُ، أخيراً، وبعد جُهْدٍ جهيد وتَرَدُّدٍ كبيرٍ، نهايَةَ هذه الرواية، دون أَنْ أَجِدَ الزهرة رميج تُنْهيها بالفِعْلِ. بمعنى أن الروايةَ لَمْ تَتَوافَرْ على نهاية؛ وذلك هو الأمْرُ الذي كنتُ أَخْشاهُ؛ كنتُ أَخْشى أنْ أُصْدَمَ بِنِهايَةٍ تُفْسِدُ عَلَيَّ (لَذَّةَ) القراءةِ التي اسْتَمْتَعْتُ بها، وَأَذاقَتْني إياها الزهرة رميج. لَمْ أَكُنْ أَرْغَبُ في أنْ تَنْقَلِبَ هذه (اللَّذَّةُ/ المتْعَةُ/ السِّحْرُ الآسِرُ) إلى (حَنْظَلٍ)يَقْتُلُ لَدَي حُبَّ القراءةِ، ومواصلَةَ الاشْتِغالِ على نصوص الزهرة رميج، وكذا نصوص غيرِها من الساردات والساردين...

لَمْ تَضَعْ إذن الزهرة رميج نهايةً لروايَتِها (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، بَلْ تَرَكَتِ النَّصَّ مفتوحاً على كُلِّ التَّأْويلاتِ والاحْتِمالاتِ، وَتَرَكَتْ جميعَ قُرّائِها، وبخاصَّةٍ (المغَفَّلينَ) مثلي، يَنْتَظِرونَ تَعَرُّفَ أَخْبارِ (سعاد) مع صديقها (حميد)، ومصير (سلمى) مع حبيبها بَطَلِ هذه الروايةِ، وما سَتَؤولُ إليهِ العلاقة بين البطل والجارةِ السيدة (كنزة). إلّا أَنَّ الزهرة رميج، ككاتبةٍ محترِفَةٍ كبيرةٍ، تَنَكَّرَتْ لِكُلِّ هؤلاءِ؛ وكأنَّها لَمْ تتعامَلْ معهم، ولَمْ تَجْعَلْهُمْ يَحْلُمونَ ويَتَذَكَّرونَ، وَلَمْ تَلْعَبْ على تَوَتُّرِ أَعْصابِهِمْ. هكذا، وبِكُلِّ بُرودَةٍ، تأتي الزهرة رميج في اللوحة العاشرة والأخيرة في الرواية، وهي الحركة التي جاءتْ مباشرة بعد أنْ أُغْمِيَ على الْبَطَلِ، في اللوحةِ التاسعة، وَسَقَطَ بِفِناءِ شُقَّتِهِ، وكان قَدْ رَكَّبَ رقم هاتِفِ البَوّابِ في هاتِفِهِ؛ طَلَباً لِلنَّجْدَةِ..

لستُ هنا لِمُحاسَبَةِ الزهرة رميج على ما قامتْ به، بَلْ أَنا سعيدٌ بِكُلِّ هذه الأمورِ، مادامتْ توافِقُ أُفْقَ انْتِظاري، ولا تُعَكِّرُ صَفْوَ اللَّذَّةِ التي عِشْتُها، وأنا أَقْرَأُ اللَّوحاتِ التِّسْعِ التي ظَلَّتْ فيها الساردةُ مخلصةً لجميعِ شُخوصِ روايَتِها... لَمْ أَكُنْ أَرْغَبُ في أنْ يَنْتَهي هذا النَّصُّ؛ لأنَّ أَيَّ نهايَةٍ قد تَأْتي بها الزهرة رميج، في نظري

كقارئٍ أنانيّ، لَنْ تَكونَ مُنْصِفَةً للأطْرافِ التي أشْرَكَتْها الساردةُ في حياةِ هذه الرواية العذبة، والتي اسْتَمْتَعْتُ أنا أيضاً بالعيْشِ، بعضَ الوقتِ، بالقربِ مِنْها. لهذا، وجَدْتُ نفسي أطيرُ فَرْحَةً، مِثْلَ ذلِكَ الطِّفْلِ الصغيرِ، الذي اكْتَشَفَ، بَعْدَ لأيٍ، بأنَّ أُمَّهُ سَتَتْرُكُهُ يُواصِلُ لَعِبَهُ مع أصدقائِهِ إلى ما لا نهاية؛ وجدتُ نفسي أطيرُ فرحةً، وأنا إذْ أَقْرَأُ آخِرَ أَسْطُرِ الروايَةِ، لا أَقْرَأُ أيَّةَ نهايةٍ لها..

وبعد هذا الانْطِباعِ الأوَّلِيِّ المتَعَلِّقِ بي قارِئاً لهذه الرواية: (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، دعوني أوَّلاً أحكي لَكُمْ عَنْ لَوَحاتِها كما قرأْتُها، لا كما كَتَبَتْها الزهرة رميج. فأما شُخوصُ هذه الرواية، فَسِتَّةٌ رئيسَةٌ، هي: بَطَلُ الروايةِ (أنْور)، وصاحِبَتُهُ (سلمى)، و(حميد) صديق (سعاد) الذي هَتَكَ عِرْضَها وسافر بعيداً عنها إلى فرنسا، وبعد ذلك إلى (السويد) حيث سيتزوج، ويَلِدُ أطفالاً ويَسْتَقِرُّ، تارِكاً إياها للذِّئابِ تَنْهَشُ جَسَدَها مِنْ كُلِّ جهةٍ. ثم هناكَ (دادا فاظمة) مُربية الطفل (أنور) حين كان طِفْلاً، وأخيرا السيدة (كنزة) جارةِ بَطَلِ هذه الرواية (أنور).

ثم هنالِكَ شخصياتٌ أخرى، لها أهميتُها الكبرى في الرواية، وإنْ لَمْ تُشارِكْ فيها بصورةٍ مباشرةٍ جدّاً؛ مثل: زوج (سعاد)، وأمُّ (أنور)، والبوّاب (علال)، والطفل (نبيل) ابن السيدة (كنزة) الذي يعيشُ هو الآخر مَحْروماً مِنْ حَنانِ أَبِيهِ الَّذِي طَلَّقَ أُمَّهُ، وَكَذا حَنانِ أُمِّهِ التي تَشْتَغِلُ طوالَ النَّهارِ تارِكَةً مصيرَهُ بين يدي الخادمة التي تَتَولّى تربيتَهُ، بالإضافة إلى (أنور) الذي يُساعِدُهُ على أَداءِ واجباتِهِ المدرسيَّةِ. ومن هذه الشخصياتِ أيضا صديق (حميد)، وأُمِّهِ، ثم السيدة التي سَتُشَغِّلُ (سعاد) خادِمَةً في منزِلِها، وفي الوقتِ نفْسِهِ (مُومِساً) و(آلَةً) يتعَلَّمُ عليها مُراهِقو العائلة مُمارَسَةَ الجنس...

نحنُ إِذَنْ حُيالَ ثلاثَ عشرةَ شخصيةٍ، تتصارَعُ فيما بيْنَها، لِتَبْنِيَ لنا عالَما حكائياً جميلاً، اسْتَطاعَتْ الزهرة رميج أن تُؤَثِّثَهُ بِكُلِّ ما أوتيَتْ مِنْ مهاراتِ السَّرْدِ. أمّا المكان، فواحِدٌ غير متحوِّلٍ، هو شُقَّةُ البَطَلِ (أنور)، الواقعة بإحدى العماراتِ بمدينة (الدار البيضاء). نَحْنُ إِذَنْ حُيالَ مَكَانٍ ضَيِّقٍ وَمَحْدودٍ.. وَمِثْلُ المكانِ، نَجِدُ الزَّمانَ الَّذِي يَكْتَنِفُ حياةَ هذا النَّصِّ، وهو بِدَوْرِهِ زمنٌ قصيرٌ جدّاً، يَقْتَصِرُ عَلَى لَيْلَةٍ وَاحِدَةٍ هِيَ الَّتِي تَحْتَضِنُ أَحْدَاثَ هذِهِ الروايةِ المسْتَفِزَّةِ مِنْ كُلِّ جِهَةٍ..

ولا حاجَةَ هُنا إلى التَّذْكيرِ بأنَّ الزهرة رميج اخْتارَتْ، وهو اخْتيارٌ مُوَفَّقٌ إلى أَبْعَدِ الدرجاتِ في احْتِواءِ أحْداثِ الروايةِ والتَّصَرُّفِ فيها بالشَّكْلِ الَّذي يروقُها، وبكامِلِ الحريةِ التي تَرْغَبُ فيها؛ اخْتارَتْ إذنْ أنْ تُقَسِّمَ هذا النَّصّ: (الغولُ الذي يَلْتَهِمُ نَفْسَهُ)، إلى عَشْرِ لَوَحاتٍ؛ تَقَعُ كُلُّها داخِلَ فَضاءٍ واحِدٍ زماناً ومكاناً... تَذَكَّروا دائِماً أَمْراً، وهو أَنَّني لا أُحَلِّلُ نصوصَ الزهرة رميج؛ وإنَّما أُحاوِلُ، قَدْرَ المسْتَطاعِ، إعادَةَ كِتابَتِها وُفْقَ طَقْسِ (الحُلولِ) الذي أُمارِسُهُ على نَفْسي، وأنا بِصَدَدِ اسْتِعادَةِ كثيرٍ مِنْ مُعَيّناتِ الكتابَةِ، كَمَا انْطَلَقَتْ مِنْهَا الزهرة رميج، وَكَمَا مَارَسَتْها وهي تَخُطُّ عوالِمَ هذِهِ الرواية البديعةِ.

ثُمَّ لا بُدَّ مِنَ التَّذْكيرِ بِأَنَّ اللَّوَحاتِ العَشْرِ الَّتي تُشَكِّلُ فَحْوى هذِهِ الروايةِ، مُتَفاوِتة مِنْ حيثُ الطُّول وَالْقِصَرِ؛ تأتي عَلَى رأْسِهَا اللوحةُ العاشرةُ والأخيرةُ في الروايةِ؛ إذْ هِيَ الأطْوَلُ (31 صفحة) (ص. 147-177)، تَليها في الطّولِ اللَّوْحَةُ السّادِسَةُ (21 صفحة) (ص. 73-94)، فَاللَّوْحَةُ السّابِعَةُ (20 صفحة) (ص. 95-114)، ثُمَّ

اللَّوْحَةُ التّاسِعَةُ (19 صفحة) (ص. 127-145). في حِينِ أَنَّ باقي اللَّوحاتِ تَراوَحَتْ في طولِها بين عَشْرِ صفَحاتٍ كما هُوَ الحالُ في اللَّوْحَتَيْنِ الثالثةِ والرابعةِ، وأَحَدَ عَشَرَ صفحة (اللوْحة الخامسة)، ثم خَمْسَ عَشْرَةَ صَفْحَةٍ (اللوحة الأولى)، فَسَبْعَ عَشْرَةَ صَفْحَةٍ (اللوحة الثانية)...

وبعد كُلِّ هذا، ما علاقة (الغول الذي يلتهم نفسه) بهذا النمط الذي وصفناه بأنه دائري؟ يكون النمط دائريا في المسار السَّرْدي، حين ينطلق السَّرْدُ من نقطة (أ) مثلا، ثُمَّ يُسَجِّلُ، مع توالي الأحداث والأفعال، جملة من التحولات؛ ليعود في نهاية الرواية إلى النقطة (أ) نفسِها التي سبق له الانطلاق منها. بمعنى أن النص الروائي يُنْجِزُ تحولاتِهِ داخِلَ فضاء صغير جدا؛ سواءٌ تعلقَ الأمر بالمكان أم بالزمان، وبالتالي يَسْهُلُ على السارد العودة بشخوصه إلى نقطة الانطلاق التي سبق أن خرجوا منها، وهم يشكون جملةً من النقائص؛ فإذا بهم يَعودون إلى هذه النقطة نفسِها، وقد حَقَّقوا جملةً من الإنجازات التي جَعَلَتْهُ مختلفين تماماً عن الصورة التي خرجوا بها..

فالمتلقي لنص (الغول الذي يلتهم نفسه)، سيُلاحظ بأن أحداث هذه الرواية تقع داخل شُقَّةٍ صغيرة جدا، في عمارة من العمارات الموجودة وسط مدينة الدار البيضاء. كما أن أحداث هذه الرواية تجري في حيِّزٍ زمنيٍّ، هو الآخر، ضَيِّقٌ؛ إذ تأخُذُ انطلاقتها في الساعة الثامنة مساء إلا عشر دقائق؛ لتنتهي في الثامنة بالضبط من صباح اليوم الموالي؛ أي اِثنى عشر ساعة كاملة؛ وهذا يعني أن الأحداث والأفعال داخل هذا النص محسوبة موزونة بالميليمتر كما نقول، ولا يمكن للساردة أنْ تترك فجوةً للخطأ، ما دام كُلُّ شَيْءٍ مَحْسُوباً عليها.. رُبَّما في نَصٍّ فَضَاءاتُهُ فَضْفَاضَةٌ واسِعَةٌ، لا يَتَمَكَّنُ القارئُ مِنْ إجراءِ رقابَتِهِ على الكاتِبِ، بِعَكْسِ ما يَكُونُ عَلَيْهِ الأَمْرُ؛ حِينَ تَكُونُ الفَضَاءاتُ ضَيِّقَةً..

لَقَدْ أنجزتْ الزهرة رميج نَصَّ (الغول الذي يلتهم نفسه) انطلاقا مِنْ هذِهِ الرؤيَةِ الَّتي جَعَلَتْ مِنْهُ نَصّاً يَدورُ حَوْلَ نَفْسِهِ، في الْوَقْتِ الَّذِي يَتَمَكَّنُ فيه، هذا النَّصُّ، مِنْ تحقيق رغبةِ بطله (أنور) الذي، أخيراً، سَيَجِدُ الطَّرِيقَ الصحيح إلى كِتابَةِ رِوايَتِهِ الرّائعَةِ الَّتي لا شَبِيهَ لَهَا.. وهنا لا بد من العودة إلى الأنماط السابقة في بناء المسار السردي لدى الروائيات والروائيين المغاربة، لِنَتَبَيَّنَ، من خلال التعريف بها، الوجْهَ الآخر المغايِرَ للبناء الدائري في إنجاز المسار السردي لرواية (الغول الذي يلتهم نفسه)؛ كما كتبتها الروائية الزهرة رميج... وعلى رأس هذه المسارات التي سبقت الإشارة إليها، نمط المسار السردي الخطِّيّ؛ وهو الذي تنطلق فيه الرواية واحداثُها وشخصياتُها من نقطة (ألف)، لتنتهي في نقطة (ياء). وَهُنَا نَجِدُ السَّارِدَ يَحْتَرِمُ مَنْطِقَ تَوالي الْأَحْداثِ وَوُرُودِهَا داخِلَ النَّسِيجِ القَصَصِيِّ الْعَامِّ؛ وَهَذا هُوَ المسْلَكُ التقليدي الأَوَّلُ في كِتَابَةِ القِصَّةِ وَكُلِّ مَا هُوَ سَرْدٌ..

أما المسار السردي المتوازي، فهو أيضا كثير في الكتابات السردية المغربية والعربية بوجه عام؛ ويقوم بالأساس على وجود عالمَيْنِ روائِيَّيْنِ يُكْتَبانِ مِنْ قِبَلِ السّارِدِ في الوقت نفسه داخل عمل رِوائي واحِدٍ. ومن الأمثلة الناجحة في هذا الجانب، كما تعاملت معها قراءَةً ونقداً، نموذج الروائية والشاعرة فاتحة مرشيد في روايتها (الملْهِماتُ) التي عملت المبدعة على تقسيمها إلى عَدَدٍ من المقاطع وَصَلَتْ إلى العشرينَ، وهي في الوقتِ نَفْسِهِ مُقْتَسَمَةٌ بَيْنَ مَسارَيْنِ في الكتابَةِ؛ تتحدَّثُ عَنْهُمَا عَنْ طَرِيقِ نِظامِ المبادَلَةِ..

ويعتبر نموذج المسار السردي المتوازي، واحداً من أبرز مسارات الكِتابة السردية في الوقت الحاضر، وهو الذي يَقْتَضي، في كُلِّ مرَّةٍ، التَّعامُلَ مَعَ مساريْنِ سرديَّيْنِ متوازِيَّيْنِ. وبالرغْمِ مِنْ بَعْضِ الصُّعوباتِ الَّتِي يَنطوي عليها هذا النَّمُوذَجُ، إلا أَنَّ الكاتِبَاتِ وَالكُتّابِ المغاربة نَجَحُوا، إلى حدٍّ بعيدٍ، في تحقيقِ مُسْتَلْزَماتِهِ.. ومِنْ حَسَناتِ هذا النموذج أَنَّهُ يَسْمَحُ بتوزيع بنية الرواية في مَسَارَيْنِ اثنيْنِ؛ يَنْطَلِقانِ مِنْ نقطَةٍ واحِدةٍ، وَيَنْتَهِيانِ عِنْدَ نُقْطَةٍ واحِدَةٍ يَقِفُ عِنْدَها نِظامُ التَّوازي الَّذِي ظَلَّ الخَصِيصَةَ الْكُبْرى لِهذا النَّمَطِ مُنْذُ انْطِلاقِ الكتابة كما أذِنَتْ بِها ريشَةُ المؤلِّفِ..

ونأتي بعد هذا إلى النَّمُوذَجِ المعْكُوسِ المقْلُوبِ؛ وَهُوَ النِّظَامُ الَّذِي يَكُونُ فيهِ المسَارُ السَّرْدِيُّ منْقَلِباً على نَفْسِهِ؛ بِحَيْثُ يَنْطَلِقُ السَّارِدُ، في روايته، بالْوقُوفِ عِنْدَ النِّهايَةِ الَّتِي آلتْ إِلَيْها، وَبَعْدَ ذلِكَ يَنْطَلِقُ السَّرْدُ؛ وكأنَّ لا شَيْءَ قيلَ قَبْلَ ذلك. وَنَجِدُ صَدىً لِهذا النَّمُوذَجِ مِنَ المسَاراتِ السَّرْدِيَّةِ في كثيرٍ مِنَ الكِتَاباتِ الرِّوائيَّةِ العربيَّةِ والمغْرِبيَّةِ؛ وذلِكَ لِجُمْلَةٍ مِنَ الحَسَناتِ الَّتِي يَنْطَوي عَلَيْها؛ خَاصَّةً في الْجانِبِ الَّذِي يَكُونُ فِيهِ الْبَطَلُ الَّذِي انْتَهَتْ عِنْدَ قَدَمَيْهِ الروايةُ، سارِداً جديداً يتولّى الحَكْيَ..

وَمِنَ النَّمَاذِجِ المغربِيَّةِ الجَيِّدَةِ الَّتِي قَرَأْتُ في هَذا الْجانِبِ، رِواية (عَزّوزَة) لِلْقاصَّةِ الزهرة رميج؛ وهي الروايَةُ الْمَلْحَمَةُ الجميلَةُ، الَّتِي سَتَتَوَلَّى فِيهَا (عَزّوزَة)، وَهيَ عَلَى سَريرِ الْمَرَضِ/ الْمَوْتِ في أَحَدِ الْمُسْتَشْفَياتِ، الحكي على امتدادِ نَيِّفٍ وَخَمْسِمِائَةِ صَفْحَةٍ في الطَّبْعَةِ الأولى لهذِهِ الرِّوايَةِ العَذْبَةِ الحافِلَةِ بالتَّقاليدِ والعَادَاتِ المغربيَّةِ.. ومن النماذِجِ العربِيَّةِ النِّسائِيَّةِ النّاجِحَةِ في هذا المسارِ، روايَةُ القاصَّة الكويتية هَيْفاءَ السَّنْعوسي: (رحيلُ البحر: وقَصَصٌ أخرى)؛ وهي نَفْسُها الرِّوايَةُ التي سَتَتَوَلّى فيها امرأةٌ أخرى: (فَضَّة) الحَكْيَ، وهي تَسْتَعيدُ ذكرياتِها مع أبَوَيْها، وأخَواتِها، وَزَوْجِها، والبَحْرِ بِصِفَةٍ خاصَّةٍ جِدّاً، ثُمَّ أبنائِها الذين يُحيطونَ بها الآن وهي على فراش الموتِ في أحَدِ المسْتَشْفَياتِ..

أَمّا النَّمُوذَجُ الحَلَقِيُّ، فَقَليلُ الوُرودِ في الكِتاباتِ السَّرْدِيَّةِ العربيةِ مِنْهَا والمغربيَّةِ، وَهُوَ مَسَارٌ سَرْدِيٌّ يَقُومُ بِالْأَسَاسِ عَلَى نِظامِ الحَلَقاتِ، الَّتِي تَكُونُ في الشَّكْلِ مُسْتَقِلَّةً بِذاتِها، وَلكِنْ مِنْ حَيْثُ الدّلالَةُ والمقْصِدُ، فَإِنَّها جَميعُها تؤُولُ إلى خِدْمَةِ مَشْرُوعٍ رِوائِيٍّ واحِدٍ مُتَكامِلٍ.. والْغَالِبُ أَنْ يَتِمَّ تَحْقيقُ مِثْلِ هَذَا النَّمُوذَجِ في جنس القصة القصيرة التي تأخذ شكل الرواية في تَضَافُرِ حَلَقاتِها؛ والْحَلَقَةُ هنا مُقابِلَةٌ لِكُلِّ أُقْصوصةٍ داخِلَ المجموعةِ. ولا بُدَّ هُنا من الإشارةِ إلى أنَّ المقصودَ هنا من المجموعة القصصِيَّةِ، تِلْكَ المجْموعاتُ التي تكونُ قَصَصُها مُؤَدِّيَةً إلى بناءِ مقْصِدٍ روائيٍّ واحِدٍ...

وَتَجْدُرُ الإشارةُ إلى أَنَّ الرِّوائي الَّذِي يَكْتُبُ، دُونَ أنْ يَعي ذلِكَ في أَكْثَرِ الأحْيانِ، وُفْقَ النِّظامِ الْحَلَقِيِّ، فَهُوَ يَبْني جملةً من المساراتِ السردية داخل مسار سَرْدِيٍّ واحِدٍ، على غِرارِ ما في قَصَصِ (ألف ليلةٍ وليلةٍ) التي تَنْطَلِقُ من قِصَّةٍ إطارٍ، ثُمَّ قَصَصٍ أُخْرَى مُضَمَّنَة.. وهذا يَفي بِغِنًى كبيرٍ على مُسْتوى البناءِ والدلالاتِ والمقاصِدِ، التي تَجْعَلُ القارئَ حُيالَ عَدَدٍ مِنَ المساراتِ السردية الَّتِي، كُلُّها، تتضافَرُ لِبناءِ مسارٍ سَرْدِيٍّ عام كبيرٍ؛ هو مسارُ الروايَةِ كَكُلٍّ..

ونَخْتِمُ هذِهِ التَّعْريفاتِ بالوُقوفِ عِنْدَ نَمُوذَجِ المسارِ السَّرْدِيِّ الحَلَزونِيّ؛ وهو نموذَجُ المسارِ السَّرْدِيِّ الَّذي يُبْنى على أَساسٍ هَرَمِيٍّ لَوْلَبِيٍّ؛ يَدورُ حَوْلَ نُقْطَةٍ مَرْكَزٍ، يَعودُ إلى المرورِ منها في نِهايَةِ كُلِّ دَوْرَةٍ. إلّا أَنَّ هذا المرورَ الَّذي هُوَ بِمَثابَةِ عوْدَةٍ لا يَكونُ بالضَّرورَةِ مباشِراً وعَيْنِيّاً، بِقَدْرِ ما يكونُ رَمْزِياً وَغَيْرَ مُباشِرٍ.. وَلَنا في قَصَصِ (ألف ليلةٍ ولَيْلَة) نموذجاً آخَرَ، كالَّذي سَبَقَ في النموذَجِ الحَلَقِيّ، لهذا النَّمَطِ من الكتابةِ.. وَيَبْقَى هذا الشَّكْلُ مِنَ المَساراتِ السَّرْدِيَّةِ قليلاً، إنْ لَمْ نَقُلْ نادِرَ الوُرودِ في كِتاباتِ الرِّوائيّاتِ والرِّوائِيّينَ المغاربةِ والعربِ على حدٍّ سَواء...

هكذا يتبيَّنُ لنا كَيْفَ إنَّ النِّظامَ الْمَعْمولَ بِهِ في المسارِ السَّرْدِيِّ الدائِرِيِّ يَقومُ أَساساً على التَّضْييقِ في المساحاتِ الزَّمَنِيَّةِ والمكانيةِ، بِخِلافِ الأنظِمَةِ المعْمولِ بِها في المساراتِ السَّرْدِيَّةِ الأخرى. كما نُلاحِظُ بِأَنَّ نِظامَ الكتابَةِ في المسارِ السَّرْدِيِّ الدّائِرِيِّ يقومُ بالأساسِ على إنْجازِ مَسارٍ سردِيٍّ واحدٍ، اللهُمَّ إذا كُنّا نَرْغَبُ في أَنَّ نَخُصَّ كُلَّ شخْصِيَّةٍ بِمَسارِها الخاص بها، في حين أنَّ النِّظامَ المعْتَمَدَ، مَثَلاً، في المسَارِ السَّرْدِيِّ الدّائِرِيِّ أَوِ المتَوازي أَوِ الحَلَزونِيّ، يَتَطَلَّبُ إنْجازَ مَساراتٍ سَرْدِيَّةٍ عَديدَةٍ...

والحَقُّ أَنَّ هذا التَّنَوُّعَ الحاصِلَ عَلَى مُسْتَوى المسَاراتِ السَّرْدِيَّةِ، الَّذي تَكْشِفُ عَنْهُ الدِّراسَةُ الأدبيَّةُ للأعمالِ الرِّوائِيَّةِ المعْروضَةِ علَيْنا زَمَنَ القِراءَةِ، وإنْ لَمْ يَكُنِ المؤلِّفونَ عارِفونَ بِهِ زَمَنَ الكِتابَةِ، لا يأَتي هكذا اعْتِباطِيّاً، ولكِنْ تَتَرَتَّبُ عليهِ مَجْمُوعةٌ مِنَ النتائِجِ الجماليةِ والفنِّيَّةِ والدلاليةِ والمقاصِدِيَّةِ، الَّتي تُمَكِّنُ المتلقي مِنْ قراءَةِ الإبْداعِ قراءَةً لَها خُصُوصِياتُها وفوائِدُها المنْتَظَرَة.. الإبداعُ في طريقةِ إيصالِ المتعة إلى المتلقي، والتَّفَنُّنِ في مفاجأته بما يُخَيِّبُ أُفُقَ انتِظارِهِ؛ وهذا جانبٌ هامٌّ منْ (أدَبِيَّةِ) الإبداعِ وبراعَةِ المؤلف في طريقةِ صَوْغِ الأفكارِ وعرْضِها، ثم إيصالِها إلى القارئ.. ويبقى هذا التنوع في عرض المسارات السردية وإحْكامِ بنائِها مجالا يَتَفَنَّنُ فيه مبدعاتُ ومبدِعو الرواية على وجه الخصوص، بالإضافة إلى القصة القصيرة، مع بعض التفاوُتاتِ الشكليَّةِ البسيطَةِ...

ومن أبرز ما توصلت إليه وانا أجري هذه الدراسة، انطلاقا من تراكم هامٍّ جدّاً من الكتابات الروائية والقصصية المغربية والعربية؛ النسائية منها والرجالية، أن النساء أكثر ميْلا من الرجال إلى الفضاءات المنغلقة مكاناً، والقصيرة زمنا، بعكس الرجال الذين يميلون إلى تعداد الأمكنة وتنويع الأزمنة. فالرواية لدى الرجل تجري في أكثر الأحيان على امتداد شهور وسنوات، في حين هي عند المرأة قد تقوم بين يومٍ وليلة.. وليس معنى هذا أننا لا نجد عكس هذا الأمر لدى الجنسيْن، إلا أن ما لمسته هو على سبيل التغليب لا غير، حيث تميل المرأة إلى وحدة المكان ومحدودية الزمن...

كما تجدر الإشارة إلى أن الكتابة الروائية السابقة عن فترة ثمانينات القرن الماضي، عند الرجال كما عند النِّساءِ، لَمْ تَعْرِفْ كُلَّ هذا التَّنَوُّعَ والغنى الذي شَهِدَتْهُ بعد ثمانينات القرن الماضي، والعقدين الأوليْنِ من الألفية الثالثة. ولَعَلَّ قارئ النصوص السردية المتقدمة؛ لدى كل من عبد الكريم غلاب ، واحمد المديني، ومُحَمَّد اليابوري، ومُحَمَّد برادة (فيما كَتَبَهُ في بدايات عهده بالقَصّ)، ومبارك ربيع، وعبد الله العروي، ومُحَمَّد عزيز الحبابي، وغيرهم.. وفي صفوف النساء، نذكر على وجه الخصوص قيدومة السَّرْدِ المغربي الأستاذة خناتة بنونة، ورفيقة الطبيعة، وكذا ما

كَتَبَةُ الجيل الثاني الذي سارَ على طريقة الأوائل؛ من أمثال حليمة زين العابدين في (قلاع الصمت)، وليلى أبو زيد في رواياتها وقصصها الأولى..

كُلُّ هؤلاء ساروا على نهج واحد في نظام المسارات السردية التي أطَّرَتْ رواياتهم وقصصهم؛ وهو النظام الخطِّيُّ القائم بالأساس على ترتيب الأحداث ترتيبا منطقيا تاريخيا وشكليا، بحيث لا شَيْءَ يتأخَّرُ ومن واجِبِهِ التَّقَدُّم، ولا شيْءَ يَتَقَدَّمُ والواجبُ فيه أن يتأخَّرَ.. إنها الكتابة السردية على الطريقة التقليدية التي توظِّفُ الزَّمَنَ الماضي والحكي بلسان الغائب...

وليس من شأن هذا الأمر أنْ يُنْقِصَ من مستوى الكتابة السردية لدى هذا الجيل المتقدم، الذي لا زالَ يُمارِسُ طُقوسَ الكتابةِ وُفْقَ الأنظمةِ الجديدة للكتابةِ السردية؛ بَلْ على العكس من ذلك، فإن هذا النظام الخَطِّيَّ حازَ كُلَّ التَّفَوُّقِ والامتياز والجودة.. مَنْ مِنّا لَمْ يقرأ نصوص عبد الكريم غلاب: (دفنا الماضي) و(المعلم علي) و(سبعة أبواب)؟ ومَنْ مِنّا لمْ يقْرَأْ (الريح الشتوية) لمبارك ربيع؟ وَمَنْ مِنّا لَمْ يَسْتَفِدْ ويُعْجَبْ بنصوص المرحوم محمد شكري؛ خاصّةً (الخبز الحافي) و(زمن الأخطاء)؟ ومَنْ مِنّا لا يَذْكُرُ كتابات احمد بوزفور ومحمد زفزاف؛ وهما عَلَمانِ من أعلامِ الكتابة السردية بالمغرب على وجه الخصوص والعالم العربي بعامةٍ؟ بالإضافة إلى ما كَتَبَهُ عبد القادر الشاوي، ومحمد عز الدين التازي؛ هؤلاء الذي عاشوا الخَضْرَمَةَ بيْنَ جيلِ الرُّوّادِ والجيل الذي جاء مِنْ بَعْدِهِم..؟

وَلَمْ يَقْتَصِرْ هذا الدّأْبُ على بلاد المغرب، وإنَّما كانتْ نَسَماتُهُ الأولى قد هَبَّتْ من بلادِ المشرق؛ حيث روايات نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، ومحمد تيمور، وأحمد تيمور، ويوسف السباعي، وغيرهم من رواد كتابة الرواية في نظامها التقليدي ببلاد المشرق؛ خصوصا في بلاد مصر والشام (سوريا ولبنان) والعراق.. وإذا كانَ المغاربةُ قد تَلَقَّوا نَسَماتِ النظام التقليدي في كتابة الرواية من المشارقة، فإنهم كان لهم الفَضْلُ في تصدير كثيرٍ من أنظمة الكتابة السردية إلى بلاد المشرق؛ وذلك بِفِعْلِ انْفِتاحِهِم على المدارس الأوروبية؛ من خلال البوابتيْنِ الإسبانية والفرنسية..

ومن أشهر هذه الأسماء التي لا بد من حفظ فضلها على الكتابة السردية داخل المغرب وخارجه، نذكر من جيل الرواد الكبار، بالإضافة إلى الأسماء التي سبقت الإشارة إليها: عبد المجيد بن جلون، واحمد عبد السلام البقالي، وأحمد الصفريوي، وإدريس الشرايبي، وعبد اللطيف اللعبي، وعبد الكريم الخطيبي، وفاطمة المرنيسي، وأحمد التوفيق، وبنسالم حميش، ويوسف فاضل، وغيرهم كثير جدا..

ونحنُ هنا لا نُغْمِطَ حَقَّ كثيرٍ من جهابذة الكتابة السردية ببلاد المشرق، الذين جَدَّدوا تجديداً واسعا في تقنيات العمل السردي؛ خاصة الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي، والروائيين السوريين من أمثال (حنّا مينة)، و(علي عقلة عرسان)، و(سهيل إدريس)، و(غادة السمان)، والروائيين المصريين من أمثال: (توفيق الحكيم)، و(صنع الله إبراهيم)، و(جمال الغيطاني)، و(يوسف القعيد)، و(يوسف إدريس)، وكذا الروائيين الفلسطينيين من امثال: (جبرا إبراهيم جبرا) و(حسين البرغوتي)، دون ان ننسى (غسان كنفاني) بالرغم من أنه من جيل الرواد. بالإضافة إلى الروائي السعودي عبد الرحمن منيف، والروائي الليبي (إبراهيم الكوني)، والروائي السوداني (الطيب

صالح)، والروائيين الجزائريين من أمثال (مُحَّد ديب)، و(واسيني لعرج)، و(رشيد بوجدرة)، و(آسيا جبار)، و(الطاهر وطار)، دون أن ننسى الروائيين المغاربة الذين أثروا الساحة الأدبية بأعمالهم السردية التي تنطوي على كثير من التجديد..

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الكتابة السردية وفق أنماط جديدة من شأنه أن يدفع إلى تَحَوُّلٍ في مستويات (الأدبية/ الشعرية) التي يمكن أن تُلْصَقَ بهذا العمل أو ذاك. ومن هنا وجدنا الروائيات ولروائيين يبذلن أقصى الجهود؛ لبلوغ هذه المراتب التي من شأنه أن تبوأهم المراتب العليا في الجنس الذي اختاروا الكتابة فيه. فبالإضافة إلى البحث المستمر عن الموضوعات الجديدة المواكلة بخاصة، والتي من شأنها أن تأسر أكبر شريحة من القراء، لا بد للسارد/ المؤلف من البحث عن الوعاء الجميل والجديد والبارع الذي بمقدوره أن يوصل ذلك الموضوع إلى القارئ في الحلة الجيدة التي تُبْهِرُهُ، والتي لم يسبِقْ لأحدٍ أن أفْرَغَ عملَهُ فيها.

من هنا، لا أشكُّ لحظة واحدةً في أنَّ الشكلانيين الروس كانوا على صواب حين ميزوا، في واحدٍ من مبادئ المدرسة والتيار الشعري/ النقدي الذي برزوا فيه، بين (الشكل) و(المحتوى)، وهم يُنْزِلون (الشكل/ القالب) المنزلة الكبرى والهامة في أعمالهم وإبداعاتهم؛ وذلك لما ينطوي عليه من أهمية في أَسْرِ القارئ والتأثير فيه.. ونحن نعلم أن الكتابة الناجحة لا تقف عند حدود الاختيارات الموضوعاتية، بقدر ما تتعداها إلى القوالب والأشكال التي تَمَّ اعتِمادُها في تصريفِ تلك الموضوعات.

تلك إذن مجموعة من الملاحظات التي ارتأيتُ تقديمها ضمن هذا العرض، وأنا أنظُرُ في هذه القوالب التي اعتمدها المبدعون والمبدعات، عن وعيٍّ أو عن غَيْرِ وَعْيٍ، في حياكة المسارات السردية التي سارت فيها أحداث رواياتهم وتفاصيل أفعال شخصياتهم وسلوكاتها ومشاعرها وكل ما يتصل بها. لا أظن أن مبدعا ما من المبدعين يستطيع أن يتنبأ مائة بالمائة بما ستكون عليه المسارات السردية الموجود في روايته؛ إذ أن العلم بذلك لا يمكن أن يتحقق إلا حين الانتهاء من فعل الكتابة.

القارئ والقارئ وحده، والمقصود هنا القارئ المثالي العالِمُ، الذي يستطيعُ تَبَيُّنَ خصوصياتِ هذه المسارات السردية، وما تنطوي عليه من رؤى عالِمَةٍ وتجديد على مستوى الأدوات والإجراءاتِ والمقاصد التي ترمي إليها.. وإذا كُنْتُ قد وقفتُ هنا، في هذا العرض، عند حدود هذه المسارات؛ فذلك للأهمية التي تنطوي عليها كملخص شبه تامّ لِما جاء في الرواية، بالإضافة إلى أنها ترْسُمُ منحىً مِنْ مناحي الكتابة لدى المبدع..

ويندرج كُلُّ هذا ضمن مشروع واسع، نعمل فيه على إعادة النظر في جملة من طُرُقُ الكتابة، وصنْعَةِ السَّرْدِ كما يتصوَّرُها المبدع، وكما ينتظرُ التعامُلَ معها كُلٌّ من القارئ العادي والقارئ المعالِم. وفي كُلِّ هذا جملةٌ من الفوائد التي تُمَكِّنُ المبدعَ من تجديد قوالِبِهِ، والاشتغالِ وُفْقَ الرُّؤى التي تَجْعَلُهُ يُطِلُّ على المتلقي من زوايا ونوافذَ متعددة ومختلفة.. إذ لا يمكن للمبدع، وأنا أسْتَعيرُ هنا حِكْمَةَ الفيلسوف اليوناني (فثاغورس)، أن يستحم في النهر مرَّتَيْنِ؛ أيْ ألا يُعاوِدَ الكتابةَ، في كُلِّ مرَّةٍ، وُفْقَ الشَّكْلِ الذي سبق له الكتابة به في المرّاتِ السابقة...

إنَّ التجديد أمرٌ مطلوبٌ في الموضوعات كما ف القوالبِ والأشكالِ؛ التي من شأنها تحقيق عنصر الدهشة والمفاجأة لدى المتلقين وتجعله، في كُلِّ قراءةٍ، يكْتَشِفُ في المبدع نفسِهِ مبدعا جديداً مختلفا عن ذاك الذي سبق أن قرأ له، بالرغم من أن الأمر يتعلَّقُ بالرَّجُلِ نفسِهِ. غير أنها الأشكال المتحوِّلَةُ عي التي تَجْعَلُنا ننظر إلى المضامين نظرة مختلفة تماما عن تلك التي نظرنا بها من قبل.. ومن هنا، لا يقتصر فعل الكتابة، لدى المبدعة والمبدع، على اصطيادِ الموضوعات الجديدة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى قراءة التنظيرات الجديدة، في علم السرديات، تلك التي تُمَكِّنُ هذا الروائي وتلك الروائية من أن يكونا على عِلْمٍ بأحْدَثِ الطرق في مجال الكتابة...

خصوصيات نسج الخطاب
في شعر الشاعر مُحَمَّد علي الرباوي[30]

يعتبر الأستاذ الشاعر الدكتور مُحَمَّد علي الرباوي أحد الأصوات الشعرية المتميزة داخل ديوان الشعر المغربي المعاصر. فقد أصدر الشاعر أكثر من أربعة عشر ديوانا ومجموعة شعرية؛ منها: (الكهف والظل)، و(هل تتكلم لغة فلسطين)، و(البريد يصل غدا)، و(الطائران والحلم الأبيض)، و(أطباق جهنم)، و(الرمانة الحجرية)، و(عصافير الصباح)، و(الأعشاب البرية)، و(البيعة المشتعلة)، و(الولد المر)، و(الأحجار الفوارة)، و(أول الغيث)، و(مواويل الرباوي)، و(مكابدات السندباد البحري)، و(قمر أسرير) الذي يعتبر آخر مجموعاته الشعرية. وبهذا يكون الشاعر مُحَمَّد علي الرباوي أحد المكثرين على مستوى الكتابة الشعرية، بالإضافة إلى تميز آخر اختص به هذا الشاعر خاصة على مستوى صوغ الخطاب؛ وهو الأمر الذي نريد الوقوف عنده ضمن هذه الدراسة.

جرت العادة أن يتحدث الدارسون عن أجناس الأدب للتمييز بين الشعر والنثر، واضعين في خانة المنثور مجموعة من الأجناس الصغرى، منها: القصة والرواية والمسرحية، بينما تذكر القصيدة على اختلاف أشكالها في جنس الشعر. ومن الشعر القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر. غير أن كل هذه التصنيفات لا تكفي من أجل إعداد رؤية واضحة واعية بنوعية النص المرغوب في قراءته. ذلك أن المفروض في قراءة نص شعري من نمط شعر التفعيلة، مثلا، يقتضي ابتداء تحديد مجموعة من الخصوصيات الأولية التي تساعد في ضبط هذا النص. وقد سبق لنا أن وقفنا ضمن مؤلف سابق وضعناه في هذا الشأن: (مبدأ الخصوصيات، أو معينات قراءة النص الأدبي)، أن حددنا للنص أربع خصوصيات كبرى، هي: خصوصيات الذات، وخصوصيات النص، وخصوصيات الخطاب، ثم خصوصيات المتلقي. وانطوت كل واحد من هذه الخصوصيات على مجموعة من الضوابط لا يسمح المجال بالتوسع فيها. واخترنا أن نكتفي هنا بالنظر في واحدة من هذه الخصوصيات هي خصوصيات الخطاب التي من خلالها سنطل على شعر الأستاذ مُحَمَّد علي الرباوي. فكيف يصوغ الشاعر مُحَمَّد علي الرباوي خطاباته الشعرية؟ وهل يمكن الحديث عن خصوصية يتميز بها الرباوي عن غيره من معاصريه في صياغة هذا الخطاب؟ وإلى أي حد منحت هذه الخصوصية الشاعر تميزا يجعل منه ومن قصائده (شخصية) لا تخطئها عين القارئ المتمرس؟

يسمح العمل بمبدأ الخصوصيات، معينا في قراءة النص الأدبي، بالتمييز بين ستة أشكال من صور الخطاب؛ على الأقل داخل النص الأدبي الشعري الذي نهتم به في هذه الدراسة:

- الخطاب الإيحائي (أو خطاب التلميح دون التصريح).

---

[30]- تعود هذه الدراسة إلى عام 2002، حين تلقيت نصا شعريا بخط يد الأستاذ الشاعر الدكتور مُحَمَّد علي الرباوي. وبعد قراءة النص، أحسستُ أن أمرا ما يدفعني إلى قراءة هذا النص؛ فكانت هذه الدراسة التي حاولت من خلالها اسْتِجْلاء بعض معَيّناتِ الكتابة لدى هذا الشاعر الفَذِّ...

- الخطاب المباشر (أو خطاب التصريح دون التلميح).
- الخطاب الذاتي.
- الخطاب السردي/ أو المسرود.
- الخطاب المتنامي/ أو الخطي.
- الخطاب الدائري.

واللافت للانتباه أن كلا من الخطاب الذاتي والسردي والإيحائي تدخل في علاقات تعاضد مع الأنواع الثلاثة الأخرى؛ إذ نجد على سبيل المثال الأزواج التالية:

- الخطاب المتنامي السردي.
- الخطاب الخطي الإيحائي.
- الخطاب الدائري الذاتي.
- الخطاب الدائري الإيحائي.
- الخطاب المباشر السردي.

وإذا كان بإمكان الأنواع الثلاثة الأولى من الخطابات أن تنشأ فيما بينها أزواجا متعاضدة؛ مثل: الخطاب الذاتي السردي، والخطاب الذاتي الإيحائي، والخطاب السردي الإيحائي، فليس الأمر كذلك بالنسبة لجميع الحالات التي ترد ضمنها الأنواع الثلاثة الأخرى؛ إذ لا يمكن للخطاب أن يكون دائريا وخطيا في الوقت نفسه، وبالإمكان أن نحصل على خطاب صريح مباشر وفي الوقت ذاته خطيا أو دائريا. ولنا بعد هذا أن نتساءل: أي نوع من أنواع الخطاب يرتضيه الشاعر مُحَّد علي الرباوي في تواصله مع الآخر؟ وهل أسلوب الشاعر أن يبني نصه- وهو التجسيد الفيزيقي لموضوعة أو موضوعات الخطاب- انطلاقا من نمط واحد من الأنماط السالفة الذكر، أم أنه يزاوج بين نمطين أو أكثر؟

إن القارئ المدمن على قراءة شعر مُحَّد علي الرباوي، خاصة انطلاقا من ديوانه (أطباق جهنم) الذي شكل منعرجا متميزا في كتابات الشاعر وأرسى دعائم كتابة جديدة سيستمر عليها مُحَّد علي الرباوي إلى غاية ما يصدره اليوم، ليس له سوى أن يسلم بأن نمط الشاعر في بناء خطاباته نمط متعدد، يجمع بين الإيحائي والسردي. فأساس نسج الخطاب في كثير من نصوص الشاعر إيحائي، بينما يرد النمط السردي كإطار جمالي مصاحب ذي بعدين وظيفيين متكاملين: تكمن وظيفة البعد الأول في إمداد موضوع الخطاب بشحنات دلالية إضافية تساعد على نموه وتطوره وانتقاله من حال إلى حال، بينما تتكفل وظيفة البعد الثاني بتأثيث كل ما هو جمالي في النص عن طريق تلوين مقاطعه بأصباغ تزيد القارئ تشويقا لمتابعة القراءة والتلهف إلى معرفة ما سيحدث عما قريب، بالرغم من أن

القارئ يعرف حق المعرفة أن لا يقرأ قصة أو حكيا من الحكي العجيب، وإنما يقرأ نصا شعريا. يقول مُحَمَّد علي الرباوي في نص (المقهى)[31] :

أخذتني قدماي بعيدا عن هذي

المقهى.

أخذتني قدماي إلي رسولا.

أخذتني قدماي...

وجدت فتى أسمر يشبهني

يدخل دارا عالية الأبراج

أشار إلي بعينيه

أقبل يا هذا الرجل المقتول قليلا...

أقبلت...

جلست...

سألت...

سألت...

بصوت يملأه الخوف...

وتملأه الدهشة:

من صاحب هذي الدار؟

رد علي سراج وهاج

وحواليه تطوف فراشات

في حجم الحلم الأخضر:

هذي دار الأرقم.

قلت: وأين رجال الدار؟

أجاب هدير اليم

هم حملوا الزاد صباح اليوم

ولما هبت عاصفة

طارت تلك الخيل بهم

قلت له:

---

[31]- الملحق الثقافي لجريدة (العلم)، 24 ماي 2003، ص. 5.

ألحقني بالخيل

فرد علي:

تمهل يا ولداه قليلا...

ولكن ما المقصود بالخطاب الإيحائي؟ هو خروج التجربة الإبداعية في صورة الملمح الرامز إلى مقصده. والغالب على مثل هذا النوع من الخطابات أن يصاغ داخل بنيات رمزية أو أسطورية تسمو بها من دائرة التصريح إلى أفق التلميح والإيحاء. فهي خطابات لا تسلم بدلالاتها إلى قرائها بطريقة مباشرة وبسيطة سهلة، وإنما تعتمد نوعا من التركيب والبناء المعقد الذي يقتضي البحث والتنقيب وإجالة الفكر والنظر. وهذا ما سيكلف المتلقي بذل مجهودات كبيرة من أجل تفكيك شفرات البنيات الحاوية لخطاب التجربة. ومن هنا وجدنا من النقاد العرب المعاصرين من نادى بضرورة ارتفاع الشعر عن قشور التسطيح والمباشرة إذا أراد الشاعر لإبداعه الخلود؛ ومن هؤلاء عز الدين إسماعيل الذي أوصى الشاعر بأن: "يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة. "[32] . فالشعر المعاصر "محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها. "[33].

وقد نهلت أشعار المحدثين والمعاصرين من شتى مناهل الثقافة الإنسانية؛ من الفكر والفلسفة والميتافيزيقا والتصوف والرمز والأسطورة وعلوم الأرض والفلك والتنجيم والطب وغير ذلك؛ وهمها أن تدفع الشاعر إلى " أن ينصت لهمس الكون؛ فمن همس الكون وإنصات الشاعر له تغترف المعرفة، ويستمد الشعر، وتستقى اللغة الجديدة المطواعة القادرة ليس على المسايرة فحسب، بل التمهيد لعالم جديد أو تدعو لعالم نقي. "[34]. إن الشاعر انطلاقا من ثقافته هذه مدعو ليس للوقوف عند ملامسة القشور وإعادة استنساخ الواقع، ولكن إلى التساؤل حول الأسرار الغامضة للكون والغوص على الحقائق الكبيرة؛ لقد رأى الشاعر السوري علي أحمد أدونيس أن "الفرق اليوم بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير هو أن الصغير حين يعبر عن نفسه لا يعبر إلا عنها. أما الكبير فحين يعبر عن نفسه فإنه يعبر عن عصره كله؛ أي عن جوهره الحضاري."[35]. لم يعد الشعر إذن "فيضا عفويا لمشاعر عفوية، أو أجود الكلمات في أجود نسق، بل أصبح يقول ما لا يقال. "[36].

وحتى حين يكتب الشاعر محمد علي الرباوي في شعر المناسبات؛ كبعض ما ألم بالوطن العربي الإسلامي قديما ومؤخرا من فواجع؛ على رأسها سقوط بغداد، فهو لا يتنازل عن هذه الإيحائية التي تصر في كل مرة أن يكون السرد مصاحبا لها؛ يقول من نص اختار أن يضع له عنوانا باللغة الأنجليزية (Thusspoke a Iraquiyouth):

---

[32]- الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص. 14.

[33]- الإبهام في شعر الحداثة، ص. 23-24.

[34]- ملحق جريدة (المدينة)، مقالة للأستاذ محمد عفيفي مطر، بتاريخ: 29 ماي 1996، ص. 14- نقلا عن كتاب الإبهام في شعر الحداثة، ص. 35.

[35]- زمن الشعر: علي أحمد أدونيس، ص. 173.

[36]- الإبهام في شعر الحداثة، والعبارة لـ (برادريوماكفارلن)، ص. 65.

ولد يتأبط عاشقة الليل ليلا

تبلل قامته موجة

بقارتها شجن بابلي.

رمى معجم الحمويّْ

وأضرم في لوحه غضبةْ.

قال: كل الخرائط في جسدي

ليس تعرف مثلي

تخوم العراق.

ويجد الرباوي في السرد متعة المبدع الذي ينتشي بجمال كلماته وهي تتطور في الوقت ذاته الذي تتطور فيه أحداث الحكي. ونفسه القارئ العادي والقارئ النموذجي ينتابهما هذا الشعور بضرورة مواصلة القراءة وفق نظام من تسلسل الأحداث وتواليها، وهو منطق يحكم الأسطر الشعرية التي تقدم في كل مرة جانبا جديدا من جوانب الخطاب موضوع التواصل والكتابة؛ يقول الشاعر من النص نفسه:

سيدي

دلني أنت.. أنت مرارا رحلت

مرارا قتلت..

مرارا حييت..

ألست ابن بطوطة الموصلي؟

دلني أنت.. دل عليّْ.

أجبت وقلبي يمزقه الزمهرير المريرُ

أيهذا الولدْ

شاسع هو هذا البلدْ

شاسع وكبير

شمالا بحارُ

وشرقا بحارُ

وغربا بحارُ

جنوبا قفارُ

تضخُّ الردى والشررْ

فمن أين يا أيهذا الولدْ

يجيء العراق المددْ

وقدْ

داهمته رعاة البقر؟

ردَّ هذا الولدْ

وهو يقرأ خضرة هذي السماء: مـددْ

يا عظيم مـددْ

يا رحيم مـددْ

يا كريـم مـددْ

يا قوي.. يا صـمـدْ..

مـددْ..

مـددْ..

مـددْ..

ولا أحد يشك في صعوبة نسج الخطاب وفقا لهذا النهج المزاوج بين أسلوبين: الإيحاء والسرد. هذا الأخير الذي ينساب في كل جنس من الأجناس الفنية من تلقاء ذاته؛ فقد لا يقصد المبدع أو أي إنسان كيفما كان مستواه الثقافي إلى أن يكون ساردا، وبالرغم من ذلك نجده يسرد علينا مجموعة من الأفعال والأحداث، يؤطرها بزمان ومكان، ويتخيل لها مجموعة من الشخصيات التي تقوم بها وهي تتصارع وتتفاعل فيما بينها، بغية الانتقال من حال إلى حال

والسرد عنصر متأصل في الزمان وفي المكان، مارسته جميع المجتمعات القديمة والحديثة على اختلاف أجناسها وتباين ثقافاتها؛ بل إن من أسرار وجود الإنسان على البسيطة أن يكون ساردا حاكيا (Conteur). لهذا أمكن القول إنه يقبع بداخل كل واحد منا سارد عارف بأصول السرد وتقنياته، وبإمكان هذا الكائن السارد القابع بداخل ذواتنا أن ينطلق في كل حين وعند كل حالة لمزاولة مهمته. والسرد هو اللغة الحكائية التي يقوم عليها كل بناء قصصي، يأخذ في اعتباره ترتيب الشخصيات وأفعالها، والحوار والوصف، والأسلوب غير المباشر، والتحليل النفسي، وتنوع الأمكنة، وتداخل الأزمنة، وتوالي الأحداث وتكرارها، بالإضافة إلى علاقة كل ذلك- كخطاب- بشخصية المتلقي الذي ينجز السرد من أجله.

وفي نصوص متعددة من الشعر العربي القديم نماذج لهذا النوع من الخطاب الذي يتخذ من البنية السردية إطارا ومركبا لظهوره؛ من ذلك مجموعة هامة من أشعار الجاهليين التي انطوت على قصص وحكايات وصور مثيرة للصراع بين الحيوان، وصراع الإنسان مع الحيوان وعدد من الظواهر الطبيعية؛ من ذلك قصة البقرة المفجوعة في فقدان ولدها الذي قتلته كلاب الصياد، وصراع حمار الوحش مع كلاب الصياد. ولنا أيضا في أشعار الإسلاميين وقفة رائعة مع الفرزدق في قصيدة الذئب وما انطوت عليه حكاية هذا الحيوان من أبعاد رمزية عميقة في شعر الشاعر وحياة مجتمعه. كما لنا في ما توسع فيه اللاحقون من أمثال أبي نواس مجموعة من نماذج الحكي التي

اتصلت خاصة بمجالس الخمرة والرحلة إلى بيت خمار، بالإضافة إلى ما نظمه أبو عبادة البحتري وأبو تمام وأبو الطيب المتنبي...

ويعد الشاعر مُحَّد علي الرباوي من أكثر الشعراء المغاربة المعاصرين تمسكا بهذا النمط من النظم، لا يبغي عنه بديلا إلا في حالات قليلة تفرض عليه تعويض النمط السردي مصاحبا لخطابه الإيحائي بالنمط الدائري الحلزوني، كما هو الحال في قصيدته (الشاون)[37]

الشعر الفاتنْ

غابة أسرارْ

وسواقي الشاونْ

جوقة أطيار

الشاون

امرأة هادئةٌ

تتسلقها دالية

هي من أودية الجنة أقربْ.

وفي كل مرة يعود الشاعر إلى نقطة الدائرة الحلزونية التي انطلق منها في خطها العمودي المستقيم ليجدد رؤيته ويمنح أسطره الشعرية ماء جديدا؛ يقول:

دالية...

خضرتها صارخةٌ

تحجب فتنة شفشاون؛

كي لا تشربها عين جائعة

يحملها الإنسان الأفعى

أو هذا الإنسان الثعلب.

الشاون...

فاتنة... وحزينه...

لا يعرف سر الحزن الرابض

في عينيها الناعمتين القاتلتينِ

سوى جبل عال يحرسها

وفتى مشغول بالموسيقى يحبسها

[37]– قمر أسرير: مُحَّد علي الرباوي، ص. 61 وما بعدها.

في الصدر، ويحمل وجها

في لون الجبل الوعرِ

إلى أن يقول:

هي فاتنة... صامتة... وحزينهْ

يا هذا الجبل التائه في ملكوت العشاق

أخبرني أنى تجتمع الفتنة والحزن على

جسد مصقول بأريج الرقص الرقراق؟

أشواق الشاون

جوقة أنهار

والشعر الفاتن

كشف الأشرارْ.

الشاون عش يمامْ.

والشعر فيها سرب غمام.

ماذا في العش؟

وماذا في السرب؟

وماذا في قلب الغارق في رمل وظلام؟

من يكشف للناس المحجوبَ؟

ومن يقتحم البحر الهاربَ

ثم يعود إلينا بسلام؟

والنص كما سبقت الإشارة إلى ذلك طويل وفيه من عناصر الجمال والإبداع ما لا يخفى عن قارئ شعر مُحَمَّد علي الرباوي. وغالبا ما يجد الخطاب الدائري ضالته في الخطاب الإيحائي فيصنع بالتزاوج معه رؤيا ساحرة، تعد بعمق الفكرة وجمال الصورة ودقة التعبير القائمة على اختيار الكلمات ووضعها وضعها المناسب داخل الجملة الشعرية. وما عرفت شاعرا يتأنق- من غير صنعة أو تكلف- في اختيار فساتين عرائسه/ الكلمات وألوانها وأشكالها تأنق الشاعر مُحَمَّد علي الرباوي؛ وتلك مواصفات الشاعرية الفذة.

(أيها الصديق): أو الكتابة من تحت الماء
لدى الأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال[38]

يعتبر الأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال أحد الشعراء المغاربة المعاصرين القلائل الذين استطاعوا، عبر توالي تجاربهم الشعرية، أن يؤسسوا لأنفسهم ولشعرهم وقرائهم، خصوصية متميزة سمت بهم إلى مرتبة الشاعرية المتألقة. وهو إذ يتبوأ هذه المكانة المتميزة في المشهد الشعري المغربي المعاصر، يحرص على أن يصدر في كتاباته المتواصلة عبر مجموعة من الحقب عن مجموعة من الخصوصيات التي لا تكاد تبرح إبداعه خطابا ونصا وتشكيلا. كما اعتاد القارئ النموذجي لشعر عبد الكريم الطبال أن يقف عند هذه الخصوصيات كلما قرأ قصيدة أو درس ديوانا من دواوين الرجل. فهي- أي الخصوصيات- مفتاح شعره وبوابة القارئ السليمة لمعانقة الدلالات والموضوعات ومختلف الإشارات التي تصدر عن هذه الذات الأصيلة التي ألفت أن تكتب الشعر على طريقة مخصوصة أكسبتها، نصا بعد نص وديوانا بعد ديوان، ميزة (شعر الشخصية).

والمقصود بـ (شعر الشخصية): طريقة في الكتابة وأسلوب في النظر يتعلقان بالشخصية التي تصبح من توالي تعاطيها أمر الكتابة واشتغالها وفق تلك الطريقة وذلك الأسلوب معروفة به مقترنة بطوابعه. ومن هنا كانت إشارة عباس محمود العقاد إلى ما دعاه بـ (شعر الشخصية) حين رأى أن "الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هي لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين. وهذه هي الطبيعة وعليها زيادة جديدة، تطلبها أبدا لأن الحياة والفن على حد سواء موكلان بطلب (الفرد) الجديد أو النموذج الحادث، أو موكلان بطلب (الخصوص) والامتياز لتعميمه وتثبيته والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص وامتياز بعد امتياز... " (1). فالأمر إذن يتعلق بميزة عليا تميز الشاعر وشعره، ولا يمكن الحديث عنها إلا في حالة المبدع/ الشاعر الذي استطاع، بتوالي تحاربه وكثرتها، أن يؤسس لنفسه ولإبداعه كونا شعريا ورؤيا متجانسة تسبح فيها قصائده (2).

ومما يميز شعر الأستاذ عبد الكريم الطبال انطباعه بمجموعة من الخصوصيات؛ تأتي على رأسها ما دعوته في دراسة سابقة(3) خصوصية الذات التي تعتبر واحدة من أظهر خصوصيات الشعر التي تسم كتابات الرجل، بالإضافة إلى بعض متعلقات خصوصيات النص كالمعجم الذي يعد في حال الحديث عن نص الطبال جزءا لا يتجزأ من مكونات الذات المبدعة. فليس هنالك نص من نصوص هذا الشاعر يخلو من طوابع ذاته بما في ذلك الذات بمفهوم المكان، والذات بمعنى الزمان، والذات بمفهوم الذاكرة التي لا تكف عن التفكر والنظر، بالإضافة إلى

[38]- أنجزت هذه الدراسة في إطار اشتغالي مع طلبتي بوحدة التكوين والبحث في الاتجاهات الفنية في الأدب العربي الحديث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، عام 2000، وكنت حينها أدرس لطلبتي من الفوج الأول مادة الشعر المغربي المعاصر، وكان الشاعر عبد الكريم الطبال من تلك الأصوات التي تدارَسْنا شِعْرَها..

ذلك التعلق الواعي بعدد من المرجعيات الأدبية والفكرية والاجتماعية التي يحرص الطبال- ذاتا وشاعرا- باستمرار على النظر فيها بقصد الاستفادة منها وتطويرها والإضافة إليها.

وتبقى الحاجة بعد هذا ماسة إلى تعرف المقصود بخصوصية الذات؛ فهي مجموعة من المعينات التي يكتسبها الشاعر، مرحلة بعد مرحلة، وتكون أحد المكونات الأساسية البانية لتجربته الشعرية؛ ونذكر من هذه المعينات:

1)- ثقافة الشاعر الأدبية والفكرية بعامة، وثقافته الشعرية بخاصة.

2)- الكتابة انطلاقا من وعي فكري واضح ورؤيا وكون شعريين يحكمهما التجانس.

3)- الارتباط الوثيق بمجموعة من معينات الذات؛ كالهوية الفكرية والتاريخية والجغرافية والدينية والسياسية؛ فمن شأن كل هذه المعينات أن تطبع الشاعر بطابع يربطه إلى أهله وجذوره وغاياته التي يتوق بلوغها وإبلاغها الآخرين.

4)- السعي الدائم نحو التميز سواء انطلاقا من شكل الكتابة أم موضوعها.

وتحوز ذات الطبال جميع هذه العناصر التي لا يمكن لعين القارئ الفاحصة أن تتيه عنها؛ مادامت ستشكل مفتاحا من أبرز مفاتيح قراءة المتن الشعري الذي يكتبه هذا الرجل.

واخترت، بعد هذا التقديم، الوقوف عند واحد من نصوص الطبال التي تعكس- كما تعكس ذلك مجموعة كبيرة من بنات فكره- كيفية اشتغال خصوصية الذات وخصوصيات أخرى لاحقة معينا من معينات كثيرة يتوسل بها القارئ وهو يعيد كتابة شعر هذا الشاعر. يتعلق الأمر بنص (أيها الصديق) (4) الذي يمثل من جهة التشكيل والبناء النمط القصير؛ وهو الصورة والاختيار الطاغي على شعر الطبال، سواء تعلق الأمر بكتاباته الأولى أم بإنتاجاته المتأخرة إلى حدود ما قرأته له منذ أيام على صفحات الملحق الثقافي لجريدة (العلم): (قصائد) (5). ويشكل هذا النمط اختيار الشاعر المفضل وخصوصية من خصوصيات شعره، حتى إن القارئ تعود على هذا النمط فجعله سمة من السمات الدالة على شخصيته وأسلوبه في الكتابة.

بني نص (أيها الصديق) على فعلين مركزيين هما: (رأيته) و (قلت له)؛ علقت بكل واحد منهما مجموعة من الأوضاع والصفات. والأمر في كليته يتصل بنص شعري جميل اختار له صاحبه نظام السرد إطارا يمنحه روح التطور والنمو عبر مكونات الزمان والمكان والحوار. ثم إن الأمر يتعلق بشخصيتين اثنتين تتبادلان الظهور على صفحة النص: الشاعر من جهة، والصديق (صديق الشاعر) من جهة ثانية. والملاحظ بالنسبة للحوار أنه مقصور على الشخصية الأولى/ الشاعر التي تقوم بكلا الفعلين المركزيين اللذين سبقت الإشارة إليهما: تبدأ بالفعل الأول (رأيته)، ثم تلحقه- بعد مسافة من التأمل والنظر- بالفعل الثاني (قلت له). واللافت للانتباه أن كلا الفعلين وارد في إطار جملته مقترنا بفاعله وفضلته حينا، ومتعلقه حينا آخر. والفعل ملتصق بهذه المكونات (الفاعل والفضلة أو المتعلق) التصاقا خطيا وعضويا. فـ (الصديق) في (رأيته) هو الضمير المتصل بعد التاء المتحركة المعبرة عن الفاعل/ الشاعر، وهو- أي الصديق- في (قلت له) الضمير المتصل في محل جر باللام. بمعنى أننا نفهم منذ الحركة الأولى في النص أن الشاعر وصديقه كيانان ملتحمان التحاما شديدا يكاد يكون (عضويا).

وينقسم النص انطلاقا من هاتين الحركتين: الحركة المرئية التي تعتمد حاسة البصر (رأيته)، والحركة الصوتية التي تعتمد حاستي النطق والسمع معا إلى قسمين: قسم أول يتحكم في مساره فعل الحركة الأولى، ويستدعي ثلاث صفات أو أحوال تعرض علينا أولاها في صورة التشبيه، وثانيها لتحديد الحال عبر المكان، وثالثها لبيان الحال عبر الذات؛ وهي على التوالي:

رأيته

كما الخيال

أمام النبع

محدقا

لتتوالى بعد ذلك متممات الصفة الثالثة الدالة على حال الذات؛ وهي ستة نعرضها كما جاء بها نظام النص:

في الماء

في أرخبيل ضوء

في شجيرة بيضاء

في يد ممدودة لحلم

في مرآة دمع

في كتابة ممحوة

والناظر الفاحص المتتبع لتوالي هذه المتممات الستة، يكتشف أنها تأخذ شكلا متناسقا سواء تعلق الأمر بالتنازل من العام نحو الخاص أم بالتجانس عنصرا موحدا بينها، إذ كلها– عدا المتمم الرابع– مشتقة من الماء الذي جاء في استهلالها. فأرخبيل الضوء والشجيرة البيضاء ومرآة الدمع والكتابة الممحوة، كلها تتعلق بالماء بسبب قريب أو بعيد؛ مع العلم أن صورة الماء في شعر الطبال بعامة صورة قوية الحضور لا يكاد يخلو نص منها، سواء كان الماء نهرا أم بحرا أم جدولا أم مطرا أم رذاذا أم ندى أم شلالا أم جدولا أم غير ذلك.

والملاحظ أن عمل الفعل الأول (رأيته) لم ينته بعد، إذ هنالك صفة رابعة هي الأخرى كسابقتها جاءت لبيان حال الذات: (مندهشا). واستدعت هذه الصفة لإغناء دلالاتها ستة متممات تماما كما جرى الأمر مع الصفة الثالثة. وإذا كان حرف الجر (في) هو العنصر المدرج لما كان الشاعر محدقا فيه، فإن حرف الجر (من) هو العنصر المظهر لما اندهش منه الشاعر؛ مع العلم أن (في) تحمل دلالة الولوج نحو الداخل، في حين تحمل (من) معنى الانصراف من هذا الداخل الذي تم التحديق فيه برهة من الزمن إلى الخارج الذي يستدعي تأملا وتفكرا ذهنيين. فالتحديق الذي سبق كحالة أولى عند الطبال عنصر ممهد لحصول الحالة الثانية المعبرة عن الاندهاش؛ وكأن الشاعر يخرج من النظر في الذات إلى التفكر فيما يحيط بالذات أو يؤرقها. ونعرض متممات الصفة الرابعة كما جاء بها نظام القصيدة:

من كل شيء

من عالم مكنون

من سرب طير أزرق

من حوريات عاريات

من شروق شهوة جديدة

من عزف ناي نبوي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا القسم الأول الذي تحكمه حركة الفعل (رأيته) مكون من قسيمين متداخلين متكاملين من جهة الدلالة والبناء: قسيم أول تحكمه الصفة (محدقا) الدالة على النظر والملاحظة، الشيء الذي يعد استئنافا حسنا لفعل الحركة الأولى (رأيته). وقسيم ثان تحكمه الصفة (مندهشا) الدالة على انطلاق الذهن في تحصيل ما جاءت به ملاحظة العين الكامنة في (محدقا). فهنالك إذن ترتيب ذكي دال لعمل الصفتين: (محدقا) و (مندهشا) بحيث يترتب عمل الثانية على محصول الأولى. ومما يزيد من دهشة القارئ لهذا النص القصير (البسيط) أن كل صفة من متممات القسيم الأول المدرج بحرف الجر (في) لها ما يوازيها أو يجانسها من متممات صفة القسيم الثاني المدرجة بحرف الجر (من). والترسيمة التالية تعيد أمامنا توزيع متممات صفتي القسيمين انطلاقا من فكرة التجانس هذه:

1)- الوضع الأول للذات (محدقا):

في الماء

في أرخبيل ضوء

في شجيرة بيضاء

في يد ممدودة لحلم

في مرآة دمع

في كتابة ممحوة.

2)- الوضع الثاني للذات (مندهشا):

من كل شيء

من عالم مكنون

من سرب طير أزرق

من حوريات عاريات

من شروق شهوة جديدة

من عزف ناي نبوي.

وليست هذه هي المرة الأولى التي يبني فيها الأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال دلالات نصوصه وفق هذه الطريقة؛ فقد وجدناه يفعل الشيء نفسه في نصوص أخرى تضيق مساحة هذا العرض للوقوف عند مقارنات منها. وهذا ما دعوته في دراسة سابقة (6) بـ (الخطاب الخطي/ الأفقي) في مقابل (الخطاب الدائري). والمقصود بالخطاب الخطي: أن يصوغ الشاعر النص بطريقة ينمو فيها الخطاب نموا أفقيا؛ أي أنه ينطلق من نقطة (أ) ليواصل نموه إلى نقطة (ي) دون أن يعود إلى ما سبق إظهاره من عناصر الخطاب. فإذا كان الخطاب الدائري يحقق نموه داخل النص بالعودة في كل مرة إلى نفسه، فإن نمو الخطاب الخطي يتحقق بعدم الرجوع إلى ما سبق بسطه؛ فهو يواصل نثر ملامح الخطاب بشكل أفقي لا يعرف الارتداد إلى الوراء.

وليس المقصود بالخطاب الخطي أو الأفقي بساطة التعبير، وإنما يتصل الأمر بشيء في كيفية نمو الخطاب وبلوغه فكر الآخر. فهو عبارة عن لحظات منجمة يوزعها الشاعر على جسد القصيدة. ومن شأن هذا النوع من الخطابات أن تكثر فيه أدوات الربط الخارجية والداخلية معا. ولا يقدر على نسج خيوط هذا النمط من الخطاب بطريقة سليمة أخاذة إلا الشعراء الكبار الذين بلغوا درجة عالية من الشاعرية كالأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال. ومن أنواع الخطابات التي تنسجم مع هذا النمط الخطاب السردي الحكائي الذي وجدنا الشاعر في هذا النص يؤول إليه ويستعين به بغية تحقيق نمو النص. وهو الخطاب الذي يتخذ من البنية السردية إطارا ومركبا لظهوره.

وهذه خصوصية من خصوصيات شعر الطبال، يعرفها قارئه ويعيها ويعمل وفقا لمعيناتها بغية الظفر بجواهر النص المختفية. هي إذن (لعبة) الكتابة على طريقة الطبال، وهي أيضا جماليات النص المقروء الذي ترغمنا خصوصيات صاحبه ذاتا ونصا وخطابا وتشكيلا على قراءته وإعادة بنائه وفق ذلك النظام. إن الطبال نفسه في وضع كهذا ينتحي صف القراء ليكتشف كتابات أخرى لنصه، وهو يعي تمام الوعي أن في طريقة بنائه نصوصه الشعرية ما أصبح خصوصية ودأبا لا محيد عنهما.

والملاحظ أن حركة القسم الأول من النص، تلك التي يحكمها فعل الرؤية (رأيته) هي التي تحوز أكثر أسطر القصيدة، لتنطلق بعد ذلك الحركة الثانية المدرجة بفعل المساءلة (قلت له)؛ وهي حركة قصيرة جدا قوامها ثلاثة أسطر. وبالرغم من الحيز الضيق الذي تشغله هذه الحركة الثانية، إلا أنها هي التي تحوز مفتاح موضوع النص؛ هذا الموضوع الذي يكمن أساسا في السؤال:

فقلت له:

إلى متى تظل أيها الصديق

محدقا في الماء؟

وليس معنى هذا أن القسم الأول معرى من كل فائدة، بل على العكس من ذلك هو القسم الذي رسم فيه الشاعر الخيوط الأولى لما سيفسره في أحضان الحركة الثانية. فالأمر يتعلق إذن بسؤال الطبال إلى صديقه: (إلى متى تظل أيها الصديق محدقا في الماء؟).، وهو سؤال متعلق بأمور أربعة كلها على درجة واحدة من الأهمية: الزمن الكامن في قوله (إلى متى تظل)، والمخاطب/ الذات الذي بدأ ضميرا متصلا بجملة الحركة الأولى (رأيته)، ليتحول في ختام

النص إلى معرفة يناديها الشاعر (أيها الصديق)، ثم طريقة وأسلوب هذا الصديق في النظر والتأمل والتفكر (محدقا)؛ وهي حال دائمة حتى إنها استدعت إشفاق الشاعر،وأخيرا يأتي موضوع النظر والتفكر والتحديق وهو (الماء) الذي بدأ في أحضان الحركة الأولى في صورة النبع والأرخبيل والشجيرة البيضاء. ففي كل لفظ من ألفاظ هذا المعجم حضور للماء؛ هذا الماء الذي لا يكاد يبرح نصوص الطبال، حتى أضحى روحها ورئتها التي تتنفس من خلالها. ولا غرابة في ذلك إذا عرف كل واحد منا ما للماء من دلالات وإيحاءات، بالإضافة إلى أننا أمام شاعر نشأ وترعرع وشب وكبر وسط بيئة مائية جميلة: مدينة (الشاون) التي لا تضاهيها في جمالها مدينة أخرى. إنها المدينة التي لا يمكن لمن يعيش بين أحضانها إلا أن يكون شاعرا أو فنانا. ويعجبني أن أقول دائما: إن مدينة (الشاون) تكتب مع الطبال نصوصه؛ تلك النصوص التي لا يمكن أن تخرج دون أن تحمل بين أسطرها شيئا من هذه البيئة!

ويبقى السؤال: من هو هذا الصديق الذي يخاطبه عبد الكريم الطبال؟ من ذا الذي يشبه الخيال، ويقف أمام النبع، محدقا، مندهشا؟ من هو هذا الصديق الذي يشفق الشاعر عليه ويرثي لحاله إذ رآه في الصورة التي رآه عليها: واقفا أمام الماء، محدقا في صفحته، مندهشا مما أوصله إليه فكره وتأمله وهو ينصرف من التحديق إلى التفكر؟

إنه الشاعر نفسه: عبد الكريم الطبال، الذي انتبه- وهو يقف كما يحصل له في كل مرة تحمله قدماه أمام النبع- إلى صورته على صفحة الماء، وقد طالها ما طالها من الكبر والتغير- فكان التحديق، ثم الاندهاش من كل ما بدا على هذه الصورة، وما انتاب فكر هذه الصورة من هموم ومسؤوليات؛ وكأنها طوال هذا الزمن لم تحقق شيئا مما كانت ترغب في تحقيقه لسائر الناس. فرث الشاعر لحال نفسه، موجها السؤال إلى ذاته المكلومة- وهي الصديق الحميم القريب من ذاته- كما تدل على ذلك جميع القرائن النصية والأسلوبية الواردة في النص: إلى متى تظل هذه النفس على هذه الحال محدقة متأملة مفكرة في أحزان الآخرين والبحث لهم عن سعادة يكون رسولها بيت أو أبيات من الشعر؟ فبالرغم من تقدم السن ووهن العظم واشتعال الرأس، ستبقى هذه النفس/ الذات مشغولة مؤرقة بأسئلة الحياة المندغمة في لفظ (الماء)!

إنها مرة أخرى الكتابة على طريقة الأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال؛ شاعر كبير بكل المقاييس وبجميع اللغات، ولا أظن أنه بلغ من الكبر ما يدفعه إلى مساءلة نفسه إن كانت ما تزال قادرة على العطاء والتفكر وتصحيح المعوج في حياة الناس! لقد عاش الطبال وما يزال وسط بيئة حياتها الماء بكل ألوان الماء ولغاته ودلالاته، وكما جعل الله سبحانه وتعالى من الماء كل شيء حيا، كذلك جعل الطبال من الماء موضوعة تحيا بها نصوصه. إنها دائما الكتابة على طريقة عبد الكريم الطبال ووفق خصوصياته التي حاولت هذه الدراسة الاستفادة من بعضها.

النَّصُّ وظِلالُهُ: قراءةٌ في نَصٍّ
(حُبْلى بِقَصيدَةٍ مَمْشوقَةِ الْقَدِّ) للمبدعة مريم بن بختة[39]

من أبرز الأمور التي شدتني إلى هذا النص وأنا أتأمل أسطره الشعرية الجميلة أنه ظل لنصوص أخرى كثيرة عاشت من قبله. وهذا ما أشرت إليه غير ما مرة، فيما كتبته من نقود ودراسات، من أن لكل نص ظلال يمتد نحوها، يتواصل معها؛ من غير أن يكون للمبدع وعي بهذه النصوص، بل وهو لا يعرفها بالمرة. والفائدة من كل هذا أن ليس هنالك نص يعيش بمفرده.

منذ البداية يكتشف القارئ بأن مخاطب الشاعرة في هذا النص هو النص نفسه/ القصيدة. فالقصيدة هي التي تتهادى بظل الشاعرة، وهي التي تتسكع بأوردة العشق، وهي التي ترمي بعبيرها حروفا تستلقي. وهي نفسها القصيدة/ الحُلُم التي تقرأ الشاعرةَ على مَهَلٍ؛ تقول:

على ناصية الحرف

تتهادي بظلي

تتسكع في أوردة العشق

هنا وهناك

ترمي بعبيرها

حروفا تستلقي

تقرأني على مهل..

وحين نعود إلى بعض ما كتبه الشعراء المغاربة المعاصرون في السياق نفسه، سنقرأ أن الشاعر الرقيق الأستاذ محمد بنعمارة (رحمه الله) قد خاطب القصيدة، في نص جميل أشبهت فيه القصيدة (الرُّمّانَةَ)؛ يقول:

امرأة رمّانهْ

تُشفي

جُرْحَ الشّاعر

وتضمّد أحزانَهْ

كانت كالموج

---

[39]- كتبت هذه الدراسة في 16 مارس 2013، حين بعثت إلي القاصة والمبدعة مريم بن بختة بنص القصيدة على صفحتي في الموقع الاجتماعي. وبعد قراءة النص، أحسست أن شيئا ما يدعوني إلى قراءته؛ فكانت هذه القراءة التي سبق للمبدعة أن نشرتها على أعمدة صحيفة (مدرسة الوطن) في الشهر نفسه..

لها المَدُّ

لها الجَزْرُ

وكالموج يغيِّر ألوانَهْ

مثلَ الموج

ومثلَ النّاي

إذا أرسل

في صمتِ الغابةِ

ألحانهْ.

أسألها:

مَنْ أنت؟

تخاطبني

بنشيد الإغراء

أنا بِنْتُ البَحْر

وعاشقةٌ إنسانَهْ (ديوان: في الرياح وفي السحابة، ص.74-75.)

ثم هو الأمر نفسه، في نص بديع للشاعر العذب عبد الكريم الطبال، الذي يحتال لقصيدته بتشبيهات عدة؛ تلبس في كل مرة لباسا وطقسا يختلف عن الذي مضى؛ يقول:

شَجَرَةٌ سألْتُها

ذاتَ بُسْتانْ

مِنْ أيْنَ تَشْتَري الْفُسْتانْ؟

فَغَمْغَمَتْ:

اِسألِ الفلْكَ

والنَّوارسْ

هي التي تَجْلُبُها إليْ

ربما

مِنْ بَلَدِ المَحارْ

ربما

مِنْ بَلَدِ السَّماءْ

فقلْتُ:

والقَميصَ الصّوفِيَّ

المَطْروزَ بِحرير الماءْ؟
فَغَمْغَمَتْ:
اِسأَلْ صَديقَ العُشْبِ
سيِّدي السَّحابْ.
فقُلْتُ:
والمِظَلَّةَ الزرقاءَ
والقِلادَةَ الخضْراءَ
فوق الصَّدْرِ
والكتابَ الغامِضَ
المَسْطورَ
في الأوراقْ
فغمغمتْ:
لَسْتُ
أرى الذي تراهُ
في المرآةْ.....

هكذا ينطلق الخطاب في نص مريم بن بختة، نحو القصيدة. إلا أن الذي سيحدث فيما بعد، هو تحول الخطاب نحو مذكر غير معروف؛ عدا ما تقدمه الشاعرة من بعض ملامحه الباهتة التي لا تكاد تعرف بهويته:

اقرأني رواية تصنعها أنت
على سرير الفرح
أفرش لك محبتي
أريج عبق
يغادرني إليك
عطرا تتنشقه
لحظة الاشتياق
اتلوني كصلاة ناسك في محراب
أصنع لي بيندفتي قلبك معبدي
أسكن إليه كلما هجع الحلم إليك
كلما فر همسي إلي
كلما عشقت طلتك على ضفاف الروح..

فمن ذا الذي تفعل الشاعرة كل هذه الأشياء لأجله؟ أهو الحرف الذي يبقى موئلها لكتابة القصيدة؟ أم هو كائن آخر ذاته من ذات الشاعرة، مادامت أعلنت انتاءها اللا مشروط له؟ ستعود مريم بن بخته لتأمر هذا الآخر بأن يرتلها أنشودة طير يغرِّدُ في البراري:

رتلني أنشودة طير مغرد في البراري

يعشق الحرية

تسنيمة فرح عذري؛

كالفرحة الاولى..

كاللحظة الاولى..

كالهمسة الاولى..

كالقبلة الاولى..

والشاعرة لا تتوان منذ مطلع النص في أن تكون موضع فعل لهذا المخاطب؛ إذ هو الذي سيصبح المحرك لها في كل ما تقوم به من أفعال، وما تتوق إلى بلوغه من مقاصد. وهو الذي سيحل محلها في جميع ما يَصْدُرُ عنها من أفعال، حتى إن الشاعرة ومخاطَبَها يصبحان ذاتا واحدة، لا يمكن عزل هذا عن ذاك؛ وجهان لعملة واحدة، من الصعب تَصَوُّرُ الوجه الأول دون الوجه الثاني. وهو الطريقُ نَفْسُهُ الذي ستتحول فيه مريم بن بختة إلى الأمر، ليس في صورته النحوية التي غالبا ما تكون على وجه الاستعلاء، ولكن في صورته البلاغية التي تنحو منحى الطلب والاستعطاف:

دعني أرتاح قرب أوردة عشقك،

أستلقي على سرير العمر

لأسكنك وحدك

بلا شريك

سوى قلبي الخافق باسمك..

ومريم بن بختة لا تريد شريكا آخر لهذا المخاطب الذي تريد أن تسكنه/ تعتنِقَهُ وتُؤْمِنَ به مقصدا وحيدا لا شريك له، عدا القلب الذي يَسْكُنُ الشاعرةَ وتَسْكُنُهُ في الوقت ذاته. لينتهي النص، بعد ذلك، إلى أن تمنح مخاطَبَها حروفَها ليقرأها صلاةً في قُدّاسٍ، وَلِيُشْعِلَ شُموعَ القلْبِ، كي يَعْلَمَ، في نهاية المطاف، بأن الحُبَّ حياةٌ لا تُقاسُ بالمقاسات التي تُقاسُ بها سائرُ الأشياء.

هاك حروفي اقرأها صلاة في قداس

واشعل شموع القلب

كي تعلم أن الحب حياة لا تقاس.

وكان الشاعر المغربي عبد الكريم الطبال، مرة أخرى، قد كتب، فيما كَتَبَ، نصّاً جميلا اختار أن يسمّيه (أيُّها الصَّديقُ)، جاء فيه:

رأيتُهُ:

كما الخيالُ،

أمام النبع،

مُحدِّقا

في الماء،

في أرخبيلِ ضوءٍ،

في شُجيرة بيضاء،

في يد ممدودة لحُلْم،

في مرآة دمع،

في كتابة مَمْحُوَّةٍ،

من كل شيء؛

من عالم مكنون،

من سرب طير أزرق،

من حوريات عاريات،

من شروق شهوة جديدة،

من عزف ناي نبوي.

فقلتُ لهُ:

إلى متى تظل أيها الصديقُ

مُحَدِّقا في الماء؟

ولكن لِمَ جِئْتُ بهذا النص للأستاذ الشاعر عبد الكريم الطبال؟ لأمر بسيط يكمن في أن عبد الكريم الطبال اختار صفحة الماء مركبا إلى ذاته، لينتهي الأمر إلى أن الصديق المخاطب من قِبَلِ الشاعر هو نفسُهُ عبد الكريم الطبال الذي ظهرت صفحة وجهه على الماء. وكذلك الشأن في نص مريم بن بختة التي يعود الخطاب في نصها هذه المرة ليس على ذاتها كما هو الحال في نص الطبال، ولكن على ذات أخرى هي قريبة أشد ما يكون القرب من ذات الشاعرة. تلك مجموعة من ظلال النص، سواء تعلق الأمر بالحروق والكلمات ظِلّاً للنص، أم بالذوات وهي من أجمل الظلال في كل نص يتوق إلى الحلم بحياة متعددة الرؤى والمولد... ولكن من تكون هذه الذات القريبة أشَدَّ ما يكون القُرْبُ من ذات مريم ابن بختة ومن كل ذات تحيا وفق الرؤية الإلهية المتعالية؟

ظلال الشاعرة

قراءة في ديوان (حورية المنافي) لسناء الحافي[40]

ينبلج الحرف الأنثوي من رماد قديم قدم إشعال النار في الحطب المأخوذ من شجرة جذورها منحوتة من أقدام امرأة قديمة، وأغصانها ضفائر أميرة أسطورة، وثمارها من مختلف الأحجام والألوان تزهر، على غير عادة كل الثمار، مرات في السنة. تنبلج كلمات الأنثى من تلك الرحم التي خرج منها عباقرة الفكر وجهابذة البلاغة وأساطين الفصاحة؛ تلك الرحم التي ظلت في أوج خصوبتها ولم يحدث أن أصيبت في زمن من الأزمنة بالعقم أو التخلف عن العطاء. إنها الرحم الولود التي تمنح الحياة لكل الكائنات؛ إذ يكفي أن تنفخ في صلبها زفيرا صامتا، فتعطيك كلمات مجلجلة يرتعد لسماعها الرعد ويخفت لجلال نورها وميض البرق.

ثم ينبلج النص الأنثوي، في الشعر كما في النثر، من جناحي فراشة صغيرة جميلة تحلق في الفضاء الرحب، وهي تفرّ من أيْدٍ صغيرة ناعمة لأطفال صغار يركضون خلفها، يلاحقونها لأجل الظفر بجناحيها الصغيرين. وينبلج الخطاب الأنثوي من كتابة قديمة ممحوة نقش النساخ القدامى حروفها على صدر الزمن المرِّ الذي آمن، ذات كتابة، بسفر التحولات وقصيدة التحولات وزمن التحولات.

1)- الحاجة إلى الصوتين معا:

من هنا كانت الحاجة الماسّة إلى (كتابة نسائية) وصوت نسائي ووجود نسائي، إلى جانب كتابة رجالية وصوت رجالي ووجود رجالي. ذلك بأن في وجود الصوتين والكتابتين، تنمحي هذه الفروقات الجنسية التي اعتدنا الوقوف عندها كلما تحدثنا عن المرأة أو قضية من قضاياها. فالمرأة صِنْوُ الرجل، كلاهما يحتاج إلى الآخر، والمجتمع ككل في حاجة ماسة إلى سماع الصوتين: صوت الرجل وصوت المرأة، كما أنه في حاجة أمَسّ إلى قراءة الكتابتين معا؛ كتابة المرأة وكتابة الرجل.

لقد مرَّتْ عقود طويلة من الزمن لا يسمع فيها المجتمع سوى صوت واحد هو صوت الرجل الذي يتحدث عن نفسه، ويتحدث أيضا، إذا وجد إلى ذلك سببا، عن المرأة. غير أن هذا الحديث الذكوري عن المرأة لن يكون إلا من زاويته هو وقناعته وثقافته الذكورية المتوارثة. لم يحدُثْ مرة إذن أنْ سُمِحَ للمرأة بأن تتحدث عن نفسها بنفسها، وتُبْلِغَ الآخر موقفها من الحياة والناس، ويرتفع صوتُها، كما ترتفع أصوات كثير من المخلوقات في الكون،

[40]- أَنجزتُ هذه الدراسة في 22 يوليوز 2013، وألقيت بمركز البحوث والدراسات الاجتماعية والانسانية بوجدة، في ليلة من العشر الأواخر. وكانت الشاعرة قبل ذلك قد تعرفت إلي في المقهى الأدبي لمدينة وجدة، وطلبت مني أن أقرأ ديوانها الذي كانت ستحتفل بتوقيعه في التاريخ المذكور سلفا...

ليحكي للآخرين عما تريده هذه المرأة وهي النصف الثاني في المجتمع. كما لم يحدُثْ مرةً أن أخذت المرأة الكلمة لتتحدث وتكتب عن الآخر/ الرجل الذي كان بالأمس يتحدث ويكتب عنها.

من هنا إذن صارت الحاجة ماسة إلى سماع هذا الصوت والاستماع إليه، والجلوس ساعات طوال لقراءة مكنونات هذا الكائن الملائكي؛ تلك المكنونات المتوارية خلف صمت دام عقوداً وأجيالا وقروناً. الأمر إذن لا يتعلق ببذخ في الكتابة أو تعويض عن نقص؛ وإنما هي الحاجة الماسة إلى هذا الشكل من الكتابة؛ الكتابة النسائية التي وجب أن تحمل هذا النعت وتفتخر به أيَّما افتخار، مادام لا يشكل أي قدْحٍ في وجود صاحباته أو ثقافتهن، ولا يصنفهن أو يصنف أدبهن ضمن خانة بعينها. فالأدب أدب سواء كتبته المرأة أم جاء بقلم الرجل، غير أن خصوصيات هذه الكتابة ونبشها في كثير من قضايا الماضي و(طابوهات) المجتمع، هو الذي يُحَتِّمُ أن تُنْعَتَ هذه الكتابة بـ (النسائية)؛ حِفْظاً لحقها في نهضة المجتمع وتقدمه وانتقاله من صورة إلى صورة جديدة.

إن ما كتبته المرأة وما عزَّته من ممارسات هو الذي كان، إلى جانب أمور أخرى، سببا في جانب من (الحِراك) الاجتماعي الذي شهده العقد الأول من الألفية الثالثة بالمغرب، ومن هنا لا اختيار لأحد في أن لا تحوز هذه الكتابة حقَّها، وتُنْعَتَ بـ (النسائية)؛ لربطها بضميرها المتَيَقِّظ على الدوام. إنها قيمة مضافة في الأدب الذي تنتمي إليه، ولولا هذه الكتابة ما كان للمجتمع المغربي أن يكون على الصورة التي يظهر عليها اليوم ويحاول كثير من الأشقاء استنساخ نموذجه، أو على الأقل الاستفادة مما قام عليه من أسباب وعلل.

لقد ظلت المرأة إلى زمن قريب موضوعا يكتب عنه الرجال؛ يقلبونه على أوجه كثيرة، ومنهم من كان يتباهى برسوخ قلمه وعلو كعبه ورباطة جأشه في مخاطبة النساء وسبر أغوار الأنثى. لم يكن لهذه الأخيرة الحق في أن تتحدث باسم أحاسيسها ومشاعرها، أو تعبر عن مكنونات هذه الذات التي ظلت تشكو التهميش والضياع والاستغلال حتى من أقرب الناس إليها رحِما ومودة. كل ما كان عليها أن تقوم بها هو الظهور بالمظهر الذي يرتضيه لها صانع ألعابها؛ ذلك الرجل الواقف خلف الستارة، الممسك بالخيوط المشدودة إلى دميتها الخشبية المتآكلة الأطراف، يميلها ذات اليمين وذات الشمال، وفي كل مرة هو الذي يتحدث باسمها ويبكي وينتحب بدلا عنها، ويضحك ويفرح بالنيابة عنها. كل شيء كان يقوم به الآخرون مكان هذا الكائن الجميل الجاثم غَيْظُهُ تحت الرماد.

وفي زمن التحولات، انبعثت الأنثى من قلب مكلوم يلملم جراحه، يصنع من دمائها مدادا يختزنه داخل محبرة سحرية عجيبة، يحرص على الاحتفاظ بها، ويبحث عن وريقات من أي طينة كانت؛ ليكتب عليها تاريخ عذاباته ومآسيه وانهزاماته التي دخلت بها الأنثى زمن التحولات؛ تلك التحولات التي ستحيل الغضب حِلْماً والانهزام انتصارا، والعذاب فرحة متواصلة الأعراس. لم يكن للأنثى أن تنتقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار لولا سفر التحولات الذي قرأته وآمنت بما يحتويه من معتقدات ووصفات سحرية تحيل كل شيء إلى ضده. ولم يكن للأنثى أن تنال الذي نالته لولا إيمانها بأن الذي ينقل الكائن من صورة إلى أخرى إنما هو إيمان هذا الكائن بذاته الغارقة في الوجود الممتد من حياة حواء وآدم إلى آخر صورة يلتقطها زوجان سعيدان بعيد زواجهما الأول.

وحين آلت الأمور إلى الأنثى، وصارت تكتب عن نفسها بنفسها؛ لم تعد تترك المبادرة للآخرين الذين كانوا بالأمس يكتبون باسمها ويقولون كل شيء، حتى موتَها على صفحات أشعارهم، بالنيابة عنها. لقد صار من حقها الحديث عن جسدها كما ترغب وتحس هي، لا كما يرغب ويحس الرجل. وفي الوقت ذاته عملت المرأة على أنْ تَتَحَدَّثَ عن الرجل، الذي كان بالأمس يحتكر الكلمة لنفسه دون أن يَبْسُطَ لها في مجلسه، وتُصَوِّرَهُ كما كانت دوما تتمنى أن تراه؛ حتّى وهي قَبيعة قصائده الشعرية العمودية منها والسطرية ونصوصه السردية الطويلة منها والقصيرة.

غير أن هذا الحديث عن الرجل بلسان الأنثى لم يكن ليأخذ طابع الاستطالة واحتكار الكلمة؛ كما كان الشأن لدى الرجل المبدع الذي كان وقتَها يَخْضَعُ لناموس المجتمع وسلطة الأعراف والتقاليد، بلِ اتَّخَذَ سبيل النظر إلى الرجل على أساس أنه تلك الذات الجميلة التي تحتاج إليها الأنثى وتُكَمِّلُ وجودَها الفاعلَ بوجود الرجل في صورته المتناهية الكمال. ذلك بأن المرأة لا ترغب في الانتهاء إلى رجل سلبي لا خير فيه، وهو عكس ما كان الرجل يرمي إليه في كتاباته، إذ عمل دوما على إبراز الأنثى في صورة الكائن الضعيف الذي لا حول له ولا قوة إلا بوجود الرجل/ السَّيِّدِ.

هكذا تحدثت شهرزاد الجديدة عن شهريار في صورتيه الأسطورية القديمة والواقعية الحديثة. فهي لا تخشى على نفسها من جبروت شهريار الذي يتهدد الأنثى بالموت، وهي بالمثل لا تخشى على معين كلماتها من النضوب، إذ استطاعت، بسبب ما كابدته طوال سنوات الصمت الرهيب، أن تراكم بين جملة من التجارب التي خولت لها الاستواء على النهر الخالد في تاريخه الفرعوني العظيم عظمة الأهرام؛ الشيء الذي منحها سلطة امتلاك أصل الكلمات وينبوع الكتابة من شلالها الأول في أعلى الجبل إلى ينبوعها الصغير في أقصى السفح. إنها الكتابة بصيغة المؤنث تنبلج في ليل يأذن صُبْحُهُ بالتَّحوّلات العجيبة التي تحيل كلَّ شيءٍ إلى النقيض؛ بما في ذلك الأسماء والأشياء، والأمكنة والأزمنة، وأساليب العيش والتفكير.

لقد جاءت الأنثى لتؤسس لكتابة جديدة من شأنها أن تَخْرُجَ إلى السطح بعلاقات إنسانية جديدة وقواعد أخرى للفعل التواصلي قائمة على أساس معرفة الآخر والاقتراب منه إلى حدِّ الذوبان في شخصه؛ ذلك الذوبان التي تنمحي فيه كل الحدود بين الأجناس والأفعال وأشكال الوجود. وهذا ما جعل كتابة الأنثى تتخذ بُعْداً لا عهد لأحد به من قبل.

ومن هنا أيضا يَبْطُلُ كلُّ رأي يسلب هذه الكتابة خصوصياتها سواء على مستوى الأشكال أو المضامين أو القضايا أو ذلك الروح الخفي الذي يسري في أوصال الكلمات ويشُدُّ بعْضَها إلى بعض. إنها الكتابة بصيغة المؤنث في أبهى تجلياتها؛ تلك التجليات النابعة من بقايا رماد تركته المرأة نائما في حضنها، إبّان الهزيمة؛ وها هي اليوم تُخْرِجُهُ وتَنْفُخُ فيه شيئا من قَبَسِها المتوهج؛ فينتقل الرماد من لونه الداكن الدال على الموت والبرودة القاتلة إلى لون برتقالي يتوهج بالحُمْرَةِ الدافئة الحُبْلى بروح الحياة والمِسْكونة بالتغيير والتحولات. ولا أحد بعد هذا يمكنه أن يوقف هذا السَّيْلَ الجارف من الإحساسات والمشاعر والرؤى التي تؤسس لكتابة المرأة ورؤيتها الجديدة للحياة والناس من

حولها. لقد جاءت كتابة الأنثى لتضع حدّاً لكل أشكال الزّيف التي كانت تمارسها الكتابة السابقة؛ تلك التي تحدَّثَتْ بلسان المرأة.

وعلى هذا الأساس خرجت الكتابة بصيغة المؤنث مواكِبَةً معايِشَةً للذي يَحْدُثُ؛ أي أنها كتابة تتفاعل مع نفسها أولا، ومع الذات ثانيا، ثم تتفاعل بعد ذلك مع الآخر في شخص المتلقي الذي شكَّلَ، قبل زمن الكتابة، أُفُقَ انتظارها. ولم يكن للرجل أن يطرح جملة من قضايا المرأة التي لن يُحْسِنَ الحديث عنها سوى المرأة التي بمقدورها معايشتها عن قرب؛ والقرب هنا يُفَسَّرُ بالجانب النفسي كما يُفَسَّرُ بالجانب المادي الكامن في العلاقات التي تربط المرأة بذلك الموضوع أو بتَجَلٍّ من تجلياته. ومن هنا، كان لابد للمرأة أن تكتب عن نفسها بنفسها، وأن تتحدث عن قضاياها بلغتها التي ستكون فاعلة في بلوغ فكر المتلقي المهتم بمصير الأنثى ومكانتها في المجتمع.

وتبقى قضية اكتشاف الذات وحديث المرأة عن جسدها بلغتها الخاصة من أهم القضايا التي بنتْ عليها الأنثى الساردة أغلب الموضوعات التي خاضت فيها. وقد توسلت في ذلك بجملة من الأدوات والإجراءات والرؤى التي مكنتها، إلى حَدٍّ بعيد، من بناء طرح حسن متآلف متجانس، لا يمكن أن يغادر القارئ إلا وقد أقنعَهُ بمشروعية الكتابة في هذه القضية أو تلك. وقد سبقت الإشارة إلى أن المرأة التي كتبت عن معايشة ومواكبة، انطلقت من رؤية قبلية هي تلك التي عانت منها في سنوات الصمت والقهر التي ظلت خلالها حبيسة صوتها المبحوح وأنفاسها المكتومة التي لا يمكن أن تتعدى حدود الشفاه اليابسة يبوس الأرض التي لم تلثمها قطرات السماء من زمن بعيد.

2)- عرض الديوان:

يقع ديوان (حورية المنافي) في أربع وعشرين ومائة صفحة، من القطع الصغير، ويحوي بين دفتيه اثنين وثلاثين نصا شعريا، ما بين نصوص تغرف من معين النمط التقليدي، ونصوص أخرى كُتِبَتْ كتابة الشعر التفعيلي. والديوان من طبع دار الوطن بالرباط، وصدر في طبعته الأولى عام 2012. وَتَصَدَّرَ الدّيوانَ إِهْداءٌ قَصِيرٌ، وَبَعْضُ الشهادات التي لا يمكن أن تَرْقى إلى مُسْتوى الدراسات التي تُنْجَزُ في حق الديوان أو صاحبته؛ فهي تقريظات، تنحو منحى عرض الديوان، ودعوةِ القارئ إلى اكتشاف نصوصه. أما صورة غلاف الديوان، فجاءت من تصميم الدار التي طبعته؛ بمعنى أنه لا سبيل إلى الحديث عن عتبة من عتبات القراءة في هذا الصدد. وكذلك الشأن بالنسبة إلى الصفحة الرابعة من الديوان، التي كَتَبَ نَصَّها مدير دار الوطن.

3)- مُعَيِّناتُ القراءة:

قيل: إن الباكورة الأولى في كتابة الرجل والمرأة غالبا ما تَنْكَشِفُ عن بَوْحٍ ذاتي، وارتباط وثيق باليومي أو المعيش في حياة المبدع أو المبدعة. وبالرغم من أن هذه المقولة لا تخلو من صدق أو كذب؛ كالأسلوب الخبري

الذي يَصِحُّ في حَقِّهِ الوجْهانِ، إلا أنَّها في ظِلِّ كتابَةِ الأنثى، تبقى مُجَرَّدَ رؤيَةٍ عادية جدا؛ إذ من خصوصيات كتابة الأنثى؛ في الشعر كما في السرد أنها:

- كتابة شديدة الارتباط بالذات.
- كتابة معايشة مواكِبَةٌ.

وهذا مما يَفْرِقُ كتابةَ المرأة عن كتابة الرَّجُلِ؛ تِلْكَ التي يَصْدُرُ فيها المذَكَّرُ عن تَخْييل وتجريب لمجموعة من الرؤى التي غالبا ما تنْأى عن الذات، وتَنْفَلِتُ مِنْ قَبْضَةِ الواقع. ليس معنى هذا أن كتابة المرأة لا تصْدُرُ هي الأخرى عن تخييل وتجريب، إلا أن صورة المعايشة والمواكبة هي السمة الغالبة. وعلى هذا الأساس، تكون كتابة سناء الحافي في (حورية المنافي) كتابةً متعلقة بأمور عِدَّةٍ وبِتَجارُبَ مختلفةٍ متباينةٍ؛ وقد تكونُ حتّى مُتَباعِدَةٍ على مستوى الافتراضِ والإنجازِ. ذلك بأنَّ الأمر، كما سَبَقَتِ الإشارةُ إلى ذلك، يتعلَّقُ بالباكورة/ الديوانِ الأول الذي أرادتِ الشاعرةُ أنْ تقولَ فيه كُلَّ شيْءٍ، وهي تَعْلَمُ عِلْمَ الْيَقينِ بأن كُلَّ دواوين الأرض لَنْ تَسَعَها لِكِتابَةِ وَقَوْلِ كُلِّ شَيْءٍ.

هكذا إذن تعَدَّدَتْ موضوعات الكتابة وقضاياها لدى الشاعرة سناء الحافي، حيث يَجِدُ قارئُ الديوانِ نَفْسَهُ مُتَنَقِّلاً بين تيماتٍ عِدَّة؛ كتيمة الذات، وتيمة الآخر/ الرَّجُلِ، وتيمةِ الصَّمْتِ والوطن والغربية والمنفى والحرية والانعتاق والغبن غير ذلك من الموضوعات التي دَأَبَتِ الأنثى على طرحها. غير أنَّ هذا التَّعَدَّدَ ى يعني التَّشَظّي بِقَدْرِ ما يعني الوَحْدَةَ التي تَلُفُّ هذه التيماتِ؛ هذه الوحدةُ الكامِنَةُ في ذاتِ الشاعرة؛ إذ أن كُلَّ شيءٍ ينْطَلِقُ مِنْ ذاتِ سناء ويعودُ إليها. ومِمّا يسترعي انْتِباهَ قارئِ نصوصِ (حوريةِ المنافي)، إحساسٌ ما بأَنَّ مِنْ وراءِ كُلِّ نَصٍّ تَقْبَعُ حكايَةٌ ما، بَطَلَتُها الشاعرةُ، أو الأنثى التي تعيش بين ضُلوعِها.

وَتَتَنَوَّعُ مُعَيّناتُ القراءة في (حورية المنافي) بين أَقْطابٍ ثلاثةٍ، هي: ذاتُ الشاعرةِ، وذاتُ الآخر/ الرَّجُلِ، والفضاء (المكان والزمان) الذي يَلُفُّهُما. وهذا يعني أننا إزاء مُعَيّنٍ واقعي هو ذاتُ الشاعرة، ومُعَيّنٍ افْتِراضِيٍّ هو ذاتُ الآخر/ الرَّجُلِ، وبيْنَهُما أوْ حَوْلَهُما الفضاءُ الذي يُؤَثِّرُ وَيَتَأَثَّرُ بعلاقتِهِما. وانطلاقا من حديث هذا الثالوث المتَّصِلِ بالْمُعَيّناتِ، يَأْتِي نَظَرُنا في ظِلالِ الشّاعِرَةِ..

4)- مِنَ مُعَيّناتِ القراءة إلى ظِلالِ الشاعرة:

يُولَدُ النَّصُّ؛ كُلُّ نَصٍّ فني/ أدبي في منطقة وُسْطى بين نوعين من الظِّلالِ: النَّوْعُ الأول؛ ظلالٌ من الماضي، هي بمثابة نَسَبِ النَّصِّ وجُذورِهِ، وتتشَكَّلُ عادةً من مجموع النصوص التي يتحاوَرُ معها النص؛ يتواصل معها وهي بدورها تتواصل معه من خلال ما تُمِدُّهُ به من معارف وإشعاعات. والنَّوْعُ الثاني؛ ظِلالٌ من المستقبل، هي بمثابة امتداد النَّصِّ، وتتشكل من مجموع القراءات التي تناولت النص بالدرس؛ شريطة أن تكون تلك القراءات عالِمَةً؛ أي تلك التي بمقدورها الدَّفْعُ إلى إنتاج نصوص جديدة، وتحويل النَّصِّ المفرد/ نَصِّ المؤلف، إلى نَصٍّ مُتَعَدِّدٍ؛ هو نَصُّ القِراءاتِ التي تتوالى على النص.

وإذا كان كثير من الدارسين يحيطون بشيء أو أشياء من النوع الأول من الظلال، تلك التي تشكل كما قلنا نَسَبَ النَّصِّ تحت اصطلاحاتٍ مختلفةٍ من مِثْلِ التَّناصِّ والحوارية والسرقات كما اشتهرت بذلك في النقد العربي القديم، فإن كثيرين من هؤلاء الدارسين لا يكادون يعرفون شيئا عن النوع الثاني من هذه الظلال؛ تلك التي تُشَكِّلُ امتداداتِ النص.

ويكفي أن نقول بأن الأمَّةَ التي يُعَطَّلُ فيها عمل الناقد والنقد، أو يُمارَسُ فيها هذا الجنسُ الأدبي بطريقة فاسدةٍ عنوانُها الأَمْثَلُ النِّفاقُ والمحاباةُ والمجاملةُ والتقريظُ والإخوانياتُ وغيرها من النعوت التي يمكن أن نَعْثُرَ عليها؛ يكفي أن نقول بأنَّ مِثْلَ هذه الأُمَّةِ لا علاقةَ لها بالنوع الثاني من تلك الظلالِ، وهي التي سيكون فيها النص الإبداعي عقيما لا يمكن أن يَلِدَ مَنْ يَخْلُفُهُ ويواصِلُ مسيرَتَهُ. والدّاعي إلى هذا العُقْمِ غيابُ النقد أو عدم موازاته لما يَصْدُرُ من نصوص إبداعية.

والمتَمَعِّنُ في نصوص الديوان، يَجِدُ أنَّ نوعين من الظِّلالِ تَكْتَنِفُها: ظِلالٌ من الماضي، وأخرى من الآتي. غير أنَّ الغالِبَ على كتابَةِ الشاعرة في هذا الديوان، ظِلالُ الْماضي المرْتَبِطُ بِذاتِ الشاعرة؛ وهي أربعة:

- ظِلالُ الطفولة بِكُلِّ ما تنطوي عليه من أحلام جميلة.
- ظلالُ الفضاء الذي يَلُفُّ الشاعرة؛ سواء ما تعلق منه بالمكان أم بالزمان.
- ظلالُ الآخَرِ/ الرَّجُلِ في صورتِهِ القاتِمَةِ المعَبِّرَةِ عَنِ القَهْرِ والاسْتِبْدادِ
- ظِلالُ الثَّقافَةِ التي أَطَّرَتْ نصوصَ الديوانِ شَكْلاً وموضوعاتٍ.

ويبقى الظِلُّ الوحيدُ الذي يُحْسَبُ على الآتي؛ الظِلُّ المرْتَبِطُ بذاتِ الشاعرةِ، وَيَنْشَطِرُ إلى قسمين:

- ✓ قِسْمٌ أَوَّلٌ مرتبطٌ بالماضي؛ وهو كُلُّ ما كَتَبَتْهُ سناء الحافي مصبوغا بصباغة الحزن والأسى والألم..
- ✓ قِسْمٌ مرتبطٌ بالآتي؛ وهو كُلُّ ما كَتَبَتْهُ الشاعرةُ بألوان زاهيةٍ دافئةٍ، هي ألوان الفرحة والتفاؤل بالغد..

وقد سَبَقَتِ الإشارةُ إلى أنَّ ذاتَ سناء الحافي هي المحوَرُ الذي تدورُ حولهُ جميعُ قضايا الديوان، بما في ذلك موضوعَةُ الحبِّ التي تُسافِرُ من خلالِها الشاعرةُ مِنْ وَإلى ذاتِ الآخَرِ/ الرَّجُلِ، حيث يَقْبَعُ نِصْفُها الثاني.

وهنا فائدةٌ لابد من الإشارةِ إليها تَكْمُنُ أساساً في أن نصوص أسماء الحافي تنطوي على موقف سلبيٍّ، يَتَجَسَّدُ في أمرين اثنين هما:

- ➢ موقفٌ سلبي من الآخر/ الرَّجُلِ الذي لم يَسْتَطِعْ بَعْدُ الارْتِقاءَ إلى مستوى الآخرِ (الرجُلِ) الافتراضي/ الحُلُمِ الذي تَرْسُمُ الشاعرةُ، بريشة كلماتِها، مَعالِمَ صُورتِهِ. لكنَّهُ، بالرغم من ذلك، يبقى دوما في عِدادِ الغابرِ الظاهر الذي لا وُجودَ لَهُ سوى في مُخَيِّلَةِ سناء الحافي.

- موقفٌ سلبيٌّ ثانٍ، وهذه المرَّة من الذات الشاعرة التي هي سناء الحافي. والمقصودُ هنا عَدَمُ رِضا الشاعرةِ على ذاتها التي ظَلَّتْ، منذ طفولتها الأولى، تَنْتَقِلُ مِنْ فَشَلٍ إلى آخر، ومِنِ انْكِسارٍ إلى انْكِسارٍ جديدٍ؛ وكأنَّها لَمْ تَسْتَفِدْ أبداً مِمّا كابَدَتْهُ وَمَرَّتْ به من تجارب.

ويبقى الموقفُ الإيجابيُّ الوحيدُ في نصوص الديوان: موضوعةُ الوَطَنِ الذي يُمَثِّلُ لدى الشاعرة كُلَّ ما له ارتباطٌ وَثيقٌ بالذّاكِرَةِ والطُّهْرِ والنَّقاءِ والصِّدْقِ والوفاءِ، بالرغم من أن هذا الوَطَنَ هو الآخرُ لم يَكُنْ إلى جانب الشاعرة؛ حين عَبَّرَتْ، ذاتَ حاجَةٍ، عَنْ حاجَتِها إليْهِ؛ وكأني بها عنا تُرَدِّدُ مقوله بَلَدِيِّها: (بلادي وَإِنْ جارَتْ عَلَيَّ عزيزةٌ). تقول الشاعرة (الديوان، ص.35):

يُؤَرِّقُني الشَّوْقُ إِلَيْكَ
يا وَطَني...
وَكُلُّ الْمَراكِبِ تَمْضي،
وَأَنا هُنا...
قاتِمَةُ الْخَدِّ وَالنَّهْد،
جالِسَةٌ عَلى ضِفافِ عَيْنَيْكَ
في صَمْتٍ...
أَنْثُرُ كَالْعَوانِسِ حَظّي،
فَتُوجِعُني لُغَتي
وَتَسْكُنُ الْحَيْرَةُ أَوْرِدَتي،
لِأَثورَ...

إلى أن تقول (الديوان، ص. 36-37):

كَما تَرى يا وَطَني...
لا أَقْوى عَلى الْإِبْحارِ،
فَقَدْ ذَبُلَتْ بِالْخَوْفِ أَشْرِعَتي
وَصَنَعْتُ شِراعاً مِنْ كَفَني
لِأَبْدَأَ رِحْلَتي إِلَيْك...
وَأُسارِعُ بَيْنَ الْمَدِّ وَالْجَزْرِ
حَقَّ الشَّوْقِ وَاللَّحْدِ
فَتُسابِقُ الطُّيورُ الْمُرْهَقَةُ ظِلّي
....

الْآنَ قَوارِبي تَشْرَعُ فِي الْغَرَقِ

الْآنَ يا وَطَني

أَوْفَيْتُكَ الْوَعْدَ...

وَهذي السَّماءُ الْمُحْتَشِمَةُ

لَيْتَها تُصَدِّقُ وَعْدي!!!

كما وَجَبَتِ الإشارةُ إلى أمرٍ آخر لا يَقِلُّ أهمِّيَّةً عمّا سبق، وهو هذه القوة واليد من حَديدٍ التي كُتِبَتْ بها نصوص هذا الديوان. فما يَخالُهُ القارئ الساذَجُ قصائدَ حُبٍّ وعِشْقٍ، هي في حقيقةِ الأمر اعْتِرافاتٌ وَبَوْحٌ، يُرْجى منْ ورائِهِ التَّطَهُّرُ مِنْ أخطاءِ الماضي، وَعِشْقِ الماضي، وما كان من انْفِلاتاتِ الذاتِ. فالأمرُ لا يتعلَّقُ بارْتِماءٍ أعمى في أحْضانِ الآخَرِ، بِقَدْرِ ما يَتَّصِلُ بِمُحاكَمَةِ الذّاتِ والآخَرِ عن علاقات غَيْرِ مُتكافِئَةٍ، لابُدَّ مِنْ إعادَةِ النَّظَرِ فيها داخِلَ سياقٍ زمني جديد آتٍ، تَتَساوى فيه ذاتُ الأنثى بنِصْفِها الثاني الذي سَيَبْرَحُ عَجْرَفَتَهُ، ولَنْ يَبْقى غَيْرَ عابِئٍ بما يَحْدُثُ مِنْ حوله؛ تقول سناء الحافي (الديوان، ص. 33):

آهٍ مِنَ الْحُبِّ آهٍ مِنْ عَمائِلِهِ

لَقَدْ تَمَكَّنَ مِنْ قَلْبي فَأَوْهاني

أَذَعْتُ حُبّا حَرِصْتُ الدَّهْرَ أَكْتُمُهُ

وَالْيَوْمَ أُفْشيهِ يا حُبّاً تَوَلّاني

لا سامَحَ الْحُبَّ، أَفْضى بي لِمَهْزَلَةٍ

فيا تُرى ما الَّذي بِالْحُبِّ أَعْماني

دَمْعي يَسِحُّ عَلى الْخَدَّيْنِ مُنْهَمِراً

فَالْعَيْنُ بَحْري وَساحُ الْخَدِّ شُطْآني

ضَريبَةُ الْمُبْتَلى بِالْعِشْقِ يَدْفَعُها

دَمْعاً وَقَدْ جَفَّ مِنْ عَيْنَيَّ هَتّاني

إلى أن تُوَلّي وجهَها نحو الآخر، فتقول (الديوان، ص. 34):

وَأَنْتَ عَيْناكَ تُخْفي ما يُكابِدُها

لا تُبْدِيانِ سِوى زورٍ وَبُهْتانِ

فَفيهِما يا مَنايا ما أُسَرُّ بِهِ

فَكَيْفَ أَصْبَحْتَ عِنْدِيَ الظّالِمَ الْجاني

حَسْبي عَلى زَمَنٍ يَمْضي بِلا سُبُلٍ

يَبْتاعُني بِعُرى عَيْني وَأَجْفاني

يا لَيْتَني ما رَضيتُ بِالْهَوى حَكَماً

فَإِنَّ حُكْمَ الْهَوى بِالْحُبِّ أَرْداني

لكِنَّهُ قَدَرٌ، اللهُ قَدَّرَهُ

فَلا تَأَفُّفَ مِمّا اللهُ أَعْطاني

فالشاعرةُ لا تَكْتُبُ قصائدَ حُبٍّ، بِقَدْرِ ما تستَعيدُ رَسْمَ لوحاتٍ مثيرَةٍ لعلاقَتِها بالآخَرِ وعلاقَةِ الآخَرِ بِها، وهي العلاقةُ التي تَقِفُ منها الشاعرةُ موقفاً سلبيّاً، تَتوقُ إلى هَدْمِهِ وإقْبارِهِ بِالْمَرَّةِ؛ لِإِعْلاءِ صَرْحِ علاقةٍ جديدةٍ وفق شروطٍ جديدةٍ، تكونُ فيها قصيدةُ الحُبِّ لَوْحَةً مُشْتَرَكَةً بين الطَّرَفَيْنِ، وَيَخْتارُ ألوانَها الآخَرُ/ الرَّجُلُ ونِصْفُهُ الثاني الذي لا يُمْكِنُ أن يكونَ سوى الشاعرة أو مَنْ تَحْيا بين ضُلوعِها؛ وهي الأنثى في طَبْعَتِها العربية الآتِيَةِ؛ تقول الشاعرة في قصيدة (أنتَ لم تَعْلَمْ بَعْدُ) (الديوان، ص. 26-27):

أَنْتَ لَمْ تَعْلَمْ بَعْدُ!!!

أَنَّ جُروحي مُبْتَلَّةٌ بِالْغَدْرِ

وَالْأَعْوامُ تَمْضي...

وَأَنا كَالْعَوانِسِ

أُفَتِّشُ عَنْ ضِلْعِيَ الْأَيْسَر

حَتّى أَحْتَمي بِبَقايا وَطَنٍ

لا شَطَّ فيه وَلا مَرْفَأْ

....

أَنْتَ لَمْ تَعْلَمْ بَعْدَ

أَنَّ الْعالَمَ يَتَهَيَّأُ لِلطّوفانِ

فَتَهَيَّأْ لي

وَامْسَحْ عَلى جَبينِكَ طُهْرَ الزَّمانِ

فَوَجْهُكَ الْمُلَثَّمُ بِالنَّوايا

ما عادَ يُفْزِعُ الطِّفْلَةَ

وَلا عادَ يَأْسَرُها الْمَكان

وَأَنَّ الطُّيورَ الْواقِفَةَ عَلى أَبْوابِ البرد

تُهاجِمُ غَفْوَتي

حَتّى تَحُطَّ بِحُزْنٍ عَلى ساعِدي

وَفي آخِرِ اللَّيْلِ

تُدْرِكُ سِرّي...

4-1)- ظلال من الماضي:

أما ظلال الشاعرة التي سبق الحديث عنها، فَنُطِلُّ عليها من خلال الظِلِّ الأول المرتبط بالطفولة التي لا تَنْفَكُّ الشاعرةُ تعودُ إليها، لِتَغْرِفَ رصيداً من قوَّةٍ هي في أمسِّ الحاجة إل. وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ حديث الطفولة هو من ظلال الماضي التي تكادُ تُغَلِّفُ جميعَ نصوص الديوان؛ تقول الشاعرة:

أَغِثْني

يا زَمَنَ الصِّبا...

عُدْ بي لِلصَّمْتِ الْمَوْصولِ

بِطَيْشِ الصِّغارِ...

بِلا صُوَّرٍ...

بِلا رُؤى...

حَتّى يُصَلّي الْوَجَعُ في جَلالِ الْقَدْرِ الْمُغادِرِ

وَتُشَيِّعَني عَلى أَكُفِّ الْغَباءْ،

بَعْدَما شُدَّ قَلْبي قَسْراً إِلَيّ...

وَشاعَ اللَّحْنُ في الرّوحِ

حَتّى غابَ عَنْكَ الْمَساءْ...

لِتَرْثَيَني...

كَالْفَجْرِ الطَّرِيّ

وَتَسْلُبَ مِنْ جِسْمي الْمُذاب

ظُنونَكَ في النِّساءْ!!

فَتَسْقُطَ مِنْكَ أَقْنِعَةُ الْأَلْحان

بَيْنَ الْمَعابِرِ....

ومن هذا القبيل أيضا قولها من قصيدة (ما عُدْتُ طِفْلَةً) (الديوان، ص. 63):

ما عُدْتُ طِفْلَةً!!

لِتُشَيِّعَ أَحْلامي الْوَرْدِيَّةَ بَيَدَيْك

لُعْبَةً،

حَتّى تُسْكِتَ تَمَرُّدي

وَتَتْرُكَني عَلى التَّلِّ الْحَزينْ

أُمارِسُ طُقوسَ الْعِبادَةِ الْمَشْروعة

خِفْيَةً،

لا تَقُلْ...!!

بَرَزَتْ مَلامِحُكِ يا أُنْثى...

فَمَلامِحي الْمَدْفونَةُ بِأَرْضِكَ

تُغازِلُ صَمْتَكَ الْمَخْفِي

عَلَناً... وَحَسْرَةً

ثم يأتي ظل الفضاء (المكان والزمان) الذي يَلُفُّ كيانَ الشاعرة وما ينطوي عليه هذا الكيان من آمالٍ وآلام وحكايات هي من صُلْبِ الزمان والمكان اللذين عانت منهما الشاعرة طرفا. ويبقى حديث المكان هو الغالب على نصوص سناء الحافي، حيث يَحْضُرُ الوطَنُ بكل تَجَلياتِهِ وتقطيعاته، مُتَعَلِّقاً بتيمَتَيْنِ رئيسَتَيْنِ، هما: تيمةُ الغربة، وتيمة المنفى؛ تقول الشاعرة من قصيدة (أنتَ لم تَعْلَمْ بَعْدُ) (الديوان، ص. 29):

أَنْتَ لَمْ تَعْلَمْ بَعْدُ أَنَّ قَلْبِيَ الْمَهْجور

أَلْبَسَتْهُ الغُرْبَةُ رِداءَ الرَّحيلْ

وَكوفِيَّةً بِخُيوطِ الدَّمْعِ الْمُشْتَعِلْ

حَتّى تَشْتَمَّ حريقاً في وَرَقي

لِتَأْتي إِلَيَّ

بَعْدَما خانَتْني لَباقَتي!!!

وَتَدْعوني إلى عَشاء البرد

لِتوقِدَ حُزْني

وَتُدْفِئَ شَتاتَ الطَّيْرِ الْمُتَبَقّي

عَلى عَتَباتِ وَطَني...

وتقول في قصيدة (رعْشَةُ المنْفى) (الديوان، ص. 90):

بِاسْمِ اغْتِرابي

أَوْقِدْ لي بِدِفْءِ الرّوحِ

نُوراً...

يُبَدِّدُ عَتَمَةَ الْقُلوب

يُشْعِلُ شَبابي الذّابِلَ بِالْغُموضِ

حَتّى لا أَرى الْحَياةَ أُضْحوكَةَ صَيْفٍ

تَرْنو أَحْلامي فيها

كَالطِّفْلَةِ

فِي خَجَلٍ مَغْلوبٍ

بِاسْمِ الاغْتِراب

أَوْقِدْ لي بِشَوْقِ الرّيحِ

مِشْعَلاً...

يُضيئُ لي الْحاضِرَ وَالْآتي

فَأَموتُ وَأَحْيا

مِنْ رَعْشَةِ الْمَنْفى

حينَ يَنْبُتُ الرّيشُ في الْجَسَدِ الْمُبْتَلِّ بِالذُّنوبِ...

ولا يمكن الحديث عن هاتين التيمتين في نصوص سناء الحافي، دون الوقوف عن موضوعَتَيْنِ أُخْرَتَيْنِ، هما: الرحيلُ والحُلُم؛ تقول الشاعرة (الديوان، ص. 84-85):

أَدْخُلُ في أنايَ، لأَبْدَأَ رِحْلَتي إِلَيْك...

في جَوْفِ اللَّيْلِ الَّذي يَسْكُنُني...

بَعْدَ أَنْ نَحْتَسي كَأْسَ النِّسْيانِ

إلى أن تقول (الديوان، ص. 85):

أنا لا أُهاجِرُ مَرَّتَيْن...

وَسَأُواصِلُ ما يُشْبِهُ الْمَوْتَ... كَيْ أَراكَ!

مَرَّةً في خِضَمِّ السَّحابِ...

وَمَرَّةً أُخْرى وَقْتَ الضَّباب...

وتقول أيضا في قصيدة (مراسيم أنثى) (الديوان، ص. 76):

قَلْبي عَوْسَجٌ...

يَحْلُمُ بِالشَّمْسِ بَعْدَ الْمَغيب...

فَامْتَدّي يا أَسْبابَ الرَّحيل...

مِنَ الْحُبِّ إلى الْحَرْبِ

فَقَدْ كَبُرْنا عَلى مَراسيمِ الْوداعِ بِالْخُطى الْمُحْتَرِقَةِ...

وَلَمْ يَبْقَ شَيْءٌ مِنَ الْبُكاء

... لِتَنْضُجَ سَذاجَتي بَيْنَ تَجاعيدِ كَفّي...

أما ظلال الآخَرِ/ الرجل، وهي النوع الثالث من ظلال الشاعرة، فكثيرة في نصوص سناء الحافي، ويكاد يكون الرجل في بعده الماضي والآتي الأساسَ الذي بَنَتْ عليه الشاعرةُ قصائِدَها؛ تقول من قصيدة (الملك النائم) (الديوان، ص. 26-27):

إذا حاكى نَسيمُ هَواكَ دَرْبي

فَوَيْلٌ لِلَّذي مِنّي تَبَقّى

سِوى خَوْفي يُسائِلُني خَجولاً

وَذاكِرَتي بِبَحْرِكَ نَعْشُ غَرْقى

فَعُدْ مِنْ نَوْمِكَ الْعاجي قَلْبي

فَكَمْ تَحْلو حِكاياتي وَأَشْقى

......

أَيا رَجُلاً وَهَبَني الْحُبَّ نوراً

إِلَيْكَ غَدّي فَإِنْ وَلّى سَيَشْقى

وتقول في قصيدة (حورية المنافي) التي دُعِيَ الديوان باسْمِها (الديوان، ص. 43):

مِنْ أَتَيْتِ...

لِتُجادِلي الرُّجولَةَ بِداخِلي

بِاسْمِ التَّأْنيثِ فيكِ،

وَتُتْقِني فَنَّ الْعِشْقِ الْخَجول

حَتّى ضُلوعي تُثْريكِ..

وتقول من قصيدة (غوايَةُ امرأةٍ) (الديوان، ص. 60-61):

في الْبَدْءِ كانَ وَجْهُكَ

طُفوليّاً

يَهْذي على أَرْصِفَةِ السُّؤالِ

بِلا حَقائِبَ

بِلا لِحافٍ،

يَتَمايَلُ كَالنَّخْلِ العَجوزِ بَيْنَ الظِّلالِ

حتّى أَشْتَهي فيهِ مَلامِحي

وَأَلْتَحِفُ بِهِ السِّنينَ الْعِجافِ

في الْبَدْءِ كانَ عِشْقُكَ

يُسْكِرُني...

فَأَرْتادُ أَقْبِيَةَ الْأَحْلامِ
أَلْبَسُ الْحَريرَ
أُزَيِّنُ خاطِري بِالْحَياءِ
وَأَنْتَ واقِفٌ عَلى كَفّي
تَكَسِّرُ التَّمَنّي
الَّذي ضاعَتْ عَناوينُهُ وماتْ...
حَتّى ذَبُلَتْ بَيْنَ شَفَتَيْكَ الْقُبَل
وَما عُدْتَ تَسْتَبْعِدُ فِيَّ
غَدْرَ النِّساء

وننتهي بعد هذا إلى النوع الرابع من الظلال، وهي ظلال الثقافة الشعرية؛ هذه الثقافة الشعرية التي لا تقطع مع النمط القديم في بناء القصيدة ورحها ومعجمها الشعري. ذلك بأن سناء الحافي شاعرة تغرف من النمطين معا القديم والحديث، وينحصر الشِّعْرُ في مُعْتَقَدِها في ما يُشْعِرُ بالألم أو الحزن؛ أي ما يَشْعُرُ به الإنسانُ؛ ولو كان خارجَ الأوزان العروضية.

2-4) ظِلالٌ مِنَ الْآتي:

وهي النوع الثاني من الظلال التي وصفناها بالقلة والنُّدْرَةِ في كتابة سناء الحافي ونصوصها الشعرية التي يَطْفَحُ بها ديوان (حورية المنافي)؛ ويتعلق الأمر هنا بظلال الذات الشاعرة، التي سبق أنْ قُلْنا إنها تنْشَطِرُ إلى قسمين: قسم يَحِنُّ إلى الماضي، وقِسْمٌ يتوقُ إلى المستقبل ويَشْرَئِبُّ نَحْوَهُ؛ تقول سناء الحافي (الديوان، ص. 32):

مِنْ أَلْفِ أُغْنِيَّةٍ ناشَدْتُ ذِكْرَكُمُ
إِنْ عُدْتُ يَوْماً سَيَبْقى رَسْمُ عُنْواني
تَاللهِ ما نِلْتُ بِالإيقاعِ أُغْنِيَّتي
وَلا بِأَنْغامِ أَوْتاري وَأَلْحاني
كَيْفَ الْعَزاءُ إِذا لَمْ يَصُنْ قَدَري
يا وَيْحَ نَفْسي إِذا كانَ الْهَوى فاني
دَعْ عَنْكَ نَفْسَكَ يا قَلْباً يُشَيِّعُني
صَوْتاً فَتاريخي مَنْقوشٌ بِوِجْداني
وَما عابَني الْفَقْرُ إِنَّ الْفَقْرَ عَذَّبَني
لكِنْ لِعِلْمِكَ صيتي الْيَوْمَ أَغْناني
وَما اغْتَرَرْتُ بِما تُبْديهِ مِنْ تَرَفٍ

نَفْسي الْعَزيزَةُ تُبْدي الْيَوْمَ بُرْهاني

وتقول أيضا من قصيدة (حلم الشباب) (الديوان، ص. 40):

يا شَبابي لَمْ يَعُدْ لي فيكَ ذِكْرى

فَلْتَعِشْ في حافَةِ الْحُلْمِ الْبَخيلِ

قَدْ أَثارَتْ ريحُ شَوْقي كُلَّ ثَأْرٍ

آنَ أَنْ أَصْحو بِلا ظِلٍّ عَليلِ..

ومن ذلك أيضا قولُها من قصيدة (قِدّيسَةُ الطّينِ) (الديوان، ص. 66-67):

هَلْ لي بِعِشْقٍ أَرى فيهِ بِداياتي

يا مَنْ قَطَعْتَ وَريدَ الْوَصْلِ في ذاتي

يا كَمْ رَجَوْتُكَ بِالْعَهْدِ الَّذي نَطَقَتْ

فيهِ ثُغورُ الْجَوى غَيْثاً لِمَأْساتي

في غَفْلَةٍ مِنْ جُنونِ الطّينِ بَعْثَرَني

حَتّى سُقِيَتْ كُؤوسَ الوُدِّ دَمْعاتي

كَيْفَ الدَّواءُ وَأَصْلُ الدّاءِ مِنْ دَنَفي

يا مَنْ يَفيضُ أَسىً قَدْ زِدْتَ عَبْراتي....

والنصوصُ من هذا الطِّرازِ كثيرةٌ في الديوانُ، كُلُّها تَتَغَنى بِصَنيعِ الذاتِ، وَوُجودِها بين الماضي والآتي...

هكذا تبدو سناء الحافي من خلال ظلالها الماضية والآتية، شاعرةً دائمة الرحيل، وقد اسْتَحْسَنَتْ، بالرغم منها، حياة الغُرْبَةِ والمنفى، تلك الحياة التي خلقت منها ذاتا شاعرة، تكتُبُ بَوْحَها ومعاناتها مع المكان والآخر والذات وكُلِّ ما مِنْ شأنه أن يَرْبِطَها بوجود الأنثى في خارِطَةِ وطنِها الكبير؛ خارِطَةٍ تَرْسُمُ معالِمَها عَقْلِيَّةُ الرَّجُلِ الشرقي المتَحَجِّرَةِ. إنها الباكورةُ الأولى لسناء الحافي التي، كما سبقت الإشارةُ إلى ذلك، أرادَتْ أن تقولَ فيها كُلَّ شيْءٍ؛ غَيْرَ أَنَّها ستكونُ، حتْماً، في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى دواوينَ أُخرى؛ لِمواصَلَةِ الْبَوْحِ والقَوْلِ الشعري الجميل الذي ينسابُ انْسِيابَ الحَكْيِ على شِفاهِ شَهْرزادَ وهي تُعَلِّقُ نهاياتِ حكاياتِها بِغَدٍ لا تَعْرِفُ كيف ستكونُ ألوانُهُ وكيف سَتَمْتَطي مراكِبَهُ....

أمير الضوء يبعث من تحت رماد المدينة المعلقة:
قراءة في ديوان (أمير الضوء والمدينة المعلقة) للشاعر خالد بودريف[41]

1)- قبل القراءة:

لكل تجربة شعرية أو سردية مُعَيّنٌ أو مجموعة من المعَيّناتِ التي هي بمثابة (منافِذ) تُمَكِّنُ القارئ من بلوغ قَرار التجربة، وسَبْرِ أغوارها، وبالتالي الظَّفَرِ بمقاصدها. وإذا كان (الْمُعَيّنُ)، كما تطورت دراساته في النقد الغربي المعاصر، أداةً من أدوات الكتابة/ القراءة التي يؤولُ إليها المبدع؛ عن اختيارٍ واعٍ أو عن غير اختيار غُفْلٍ، يَتَّصِلُ بفُسَيْفِساءِ تَشَكُّلِ النَّصِّ، فإن ما وصفناهُ بـ (الْمَنْفَذِ) أو (الْمَدْخَلِ)، لا يقتصر على الأداة في حدِّ ذاتها؛ كبناءٍ نحويٍّ أو أسلوبي، أو لفظة، أو حرفِ جَرٍّ أو عَطْفٍ أو نِداءٍ أو غيرِ ذلك؛ بل يتعدّاها إلى أمورٍ أخرى قد لا تكون بالضرورة لغوية.

وأنْ يكون (الْمُعَيّنُ)/ المَنْفَذُ غير لغوي، معناهُ أن الأمر يتصل مثلا بسند بصري؛ كعتبة صورة غلاف التجربة الشعرية أو المجموعة القصصية، أو أن يكون مثلا رؤيةً اجتماعيةً، أو معطى ثقافيا، أو كينونةً إنسانيّةً... وفي كل مرةٍ، وجَبَ على القارئ، قبل الإقبال على فعل القراءة وتعداد طقوسها، أنْ يعي (الْمُعَيّنَ) المناسبَ الذي يُمَكِّنُهُ من قراءة النص قراءة سليمة هادفة، وفي (ظروف أدبية) تُسْلِمُ القراءة من الزَّلَلِ وتُعَبِّدُ لها السبيل لبلوغ المقاصد المرجُوَّةَ..

ليس هنالك، بالطبع، نصٌّ يخلو من (مُعَيّنٍ) أو من جملة من (المعيّناتِ)؛ وعلى القارئ/ الناقد أن يُجيل النَّظَرَ في أطراف النص، ويعمِّقَ الفكر في حِوارات المبدع، قبل الشروع في فعل القراءة؛ حتى يقع فعلا على (المعيّنِ) المناسب، ويضع عليه يده (مَنْفَذاً) من منافِذِ (المقاربة). وكلما تاه القارئ عن المعيّنِ المناسب، سارت القراءة في دروب مدْلَهِمَّةٍ مُغْلَقَةٍ، لا تسمح بمواصلة رحلة البحث عن المعنى الكامن في أعماق النص.. المعَيّنُ بهذا الفهم معطى ضروري لقراءة النص.. إنه الاختيار الأول الذي يسبق كل الاختيارات والعُدَّةُ التي لا مَفَرَّ من توفيرها طقسا من طقوس القراءة.

2)- القراءة وفئات القراء:

هكذا أفهمُ كُنْهَ ما أدعوهُ بـ (القراءة التأصيليَّة)، تلك القراءة التي تعود بالنص، موضوع القراءة، إلى أصوله وجذوره، قبل الشروع في تفكيك شفراته اللغوية، وهي تعمل جاهدةً على بلوغ أعماق الخطاب المتواري خلف

[41]- كتبتُ هذه الدراسة في 12 مارس 2012، وشاركت بها ضمن حفل التكريم الذي نظمته مندوبية الثقافة، بالتعاون مع نيابة التربية والتعليم بإقليم جرادة. وكنتُ قد وضعت هذه الدراسة للنشر ضمن العدد الرابع من مجلة كلية الآداب/ وجدة؛ في نشرتها الجديدة...

فسيفساء النص. ذلك بأنَّ النص (قوقعةٌ) صلبةٌ جدا، تَتَأَبّى عن الكَسْرِ؛ لذلك هي تحتاج من القارئ إعمال جُهْدِهِ لتكسيرها، كما تحتاج، في الوقت نفسه، إلى ذكاء ثاقب للقيام بالأمر نفسه: كسر (قوقعة) النص.

وهنا بالذات نجد قُرّاءَ النَّصِّ فريقان: فريقٌ سَيَعْتَمِدُ الجهد البَدَنِيَّ لِكَسْر (قوقعة) النَّصِّ، وفريقٌ سيؤول إلى الفكر والرَّوِيَّة سبيلاً إلى كَسْرِ (قوقعة) النَّصِّ. وانطلاقا من هذا التباين، تختلف النتائج التي يتوصل إليها كل فريق. فأما (الْكَسْرُ) الذي تقف من ورائه القوة البدنية، فإنه لا محالة سَيُتْلِفُ جمالية القوقعة/ النص، وقد يَضُرُّ باللُّبِّ/ الخطاب. في حين أن الكَسْرَ الذي يعتمد قُوَّةَ العقل وإعمال الفكر والرَّوِيَّة، فإنه يحافظ على جمالية القوقعة/ النص، ويَظْفَرُ باللُّبِّ كاملا غير منقوص. ومن هنا أشبَهَتْ عملية القراءة/ مقاربة نص للظفر بالخطاب، عملية كسر جوزة للظفر باللب الموجود بداخلها.

وكما نتحدث عن شكل القراءة، أو الأسلوب الذي تَتِمُّ به؛ وغايتنا في كل ذلك الاستواء على تفاصيل الخطاب وجزئياته المتوارية خلف فُسَيْفْساءِ النَّصِّ (الألفاظ، والأساليب، والصيغ، والفضاءات، وغير ذلك من عناصر اللغة..)، فإننا نتحدَّثُ أيضاً عن أنواع القُرّاءِ الذين يتداولون قراءة/ مقاربة النص. وبالرغم من حديث الدارسين المستفيض بخصوص هذا الموضوع؛ موضوع القارئ والقراءة، فذهبوا في ذلك مذاهب شتى، وأحصوا أنواع مختلفة من القُرّاءِ؛ إلا أنني أرى في القراء ثلاثَ فِئاتٍ رئيسة، هي:

- ✓ القارئ العادي.
- ✓ القارئ الناقد.
- ✓ القارئ المبدع.

ونشرع في تبيان كل نوع من هذه الفئات فيما يأتي.

2-1)- القارئ العادي:

وهو القارئ الذي يفتقد كل استعداد لإنتاج نص جديد، يُتَوِّجُ به فعلَ القراءة. وغاية هذا النوع من القرّاء الاستمتاع بجمالية النص، وما ينطوي عليه من براعة الكتابة وجمال التصوير.. إنه القارئ الذي يقف عند حدود المتعة التي نَصَّ عليها (جون بول سارتر)، حين تحدث في كتابه (ما الأدب؟) عن وظائف الفن عموما، والأدب بصفة خاصة.

2-2)- القارئ الناقد:

وهو القارئ الذي يمتلك استعدادا خاصا يُمَكِّنُهُ من نقد النَّصِّ؛ عن طريق فهم خصوصياته، وإحصاء مواطن قوته وضعفه، والنَّفاذِ إلى كُنْهِ الخطاب الذي ينطوي عليه. وبهذه الصورة، نكون أمام قارئ إيجابي، في مقابل القارئ السلبي الذي سبق الحديث عنه ؛ له كل القدرات والكفاءات الإجرائية والأداتية التي تُخَوِّلُ لهُ حَقَّ الحُكْمِ على

النص، وتصنيفه ضمن هذه الخانة أو تلك. وهو في الوقت ذاته القارئ الذي يتجاوز، بما يملكه من معرفة وأدوات ورؤية منهجية، وظيفة المتعة الكامنة في النص، والتي وقف عند حدودها القارئ الأول، إلى وظيفة الفائدة. بمعنى أن القارئ الثاني يتعدى قشرة/ قوقعة النص إلى كنه/ لُبِّ الخطاب الذي من شأنه أن يفيد في الكشف عن مجموعة من القضايا والمعارف. وكل هذا من شأنه إفادة القارئ الذي سيتعرف، في مرحلة لاحقة، هذا النص من خلال قراءة القارئ الناقد.

2-3)- القارئ المبدع:

وهذا هو القارئ النموذجي؛ فَضَّلْتُ أنْ أدعوه قارئا مبدعا، وأنْ أَشْرَحَهُ بـ (النموذجي)؛ حتى لا نقع في تفاصيل (القارئ النموذجي) الذي تحدث عنه الناقد (أمبرتو إيكو). وإذا كنتُ قد وَصَفْتُهُ بـ (النموذجي)؛ فذلك لانفراده بجملة من الخصوصيات والنعوت التي تجعل منه بحق قارئا نموذجيا لا شبيه له. وهذا النوع من القراء قليل بالمقارنة مع النوعين السابقين، بالرغم من أن شريحة القراء النُقّاد هم بدورهم ثُلَّةٌ قليلةٌ مع غيرهم من القراء الذين يوجدون في مرتبة أدنى.

فالقارئ المبدع هو الذي يعيد إنتاج النص بعد قراءته؛ بمعنى أنَّ مِنْ قراءته تنبثق كتابةٌ أخرى للنص المعْطى للقراءة، وهي بدورها- القراءة/ النص- تكون مُحَفِّزاً للمبدع لكتابة جديدة. وهكذا تسمح قراءة القارئ المبدع/ النموذجي بتناسُلِ النصوص وتواليها، وُفْقَ قانون القراءة المبْدِعَةِ.

وفي القرن الماضي، مَيَّزَ الناقد الأنجليزي (ت. س. إليوت)، وهو يتحدثُ عن الشعر والشعراء في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد)، بين نوعين من النقاد: الشعراء النقاد، والنقاد الشعراء. وخَلُصَ إلى تفضيل رجال الطائفة الثانية التي سبق لديها الشعر خاصيةً للإبداع وهُمُ الذين اكْتَووا بنار الكتابة، على رجال الطائفة الأولى الذين اكتسبوا صنعة الشعر بعد الاشتغال بالنقد. وقديما قيل: (لا يعرفُ الشعرَ إلا مَنْ دُفِعَ إلى مَضايِقِهِ)، ولن يكون هذا الشخص، ضمن هذا التوجه، سوى الناقد الشاعر، أو الناقد المبدع ، كما اصطلحنا على ذلك في هذه الدراسة.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن لأي قراءة/ مقاربة أن تستقيم إلا إذا أخذت في اعتبارها إعادة إنتاج النص، بعد ملء فراغاته، تبعا لمقاصد أصحاب التلقي، والإجابة على أسئلته التي تكمن في سراديب الخطاب.. والنص في كل هذا، لا يعدو أن يكون تلك القشرة/ قوقعة الجوزة التي على القارئ (كَسْرُها) أو إتلاف ما بداخلها؛ بُغْيَةَ الإمساك بتلابيب الخطاب..

ولنقل بعد هذا أن القراءة بعين القارئ المبدع هي قراءة تستعيد طقوس الكتابة وزمنها وأمكنتها وعللها وموجهاتها ومقاصدها؛ إذ لا يمكن للقارئ المبدع النجاح في مهمته ما لم يرحلْ منْ زمانه (زمن القراءة)، ليعودَ إلى زمن المبدع (زمن الكتابة). وهو الأمر الذي سيسمح للناقد المبدع برؤية ما لا يراه الآخرون، وإدراك ما لا يدركه

أولئك الذين يمارسون عَمَلَ النقد وُفْقَ الأدواتِ وما تُمْليهِ النظرياتُ. والقراءة بهذا المعنى فعل عاشق يتوق إلى الانتقال بالنص إلى عوالم جديدة تبْعَثُهُ مْنْ جديدٍ؛ وكأنه الشُّعْلَة/ الشَّرارة الجاثمة في قلب الرماد.

3)- حديث المنهج:

ليس هنالك مجال من مجالات المعرفة يعيش بمنأىً عن المنهج؛ ذلك بأن المعرفة والمنهج صنوان، لا يمكن لأحدهما أن يوجد دون وجود الثاني. إنهما وجهان لعملة واحدة؛ حتى إنه بات من الصعب، إن لم نقل من المستحيل الحسم في الإجابة على سؤال الأولية فيما بينهما: أيهما أسبق، المنهج أم المعرفة؟ على أساس أن المعرفة تتطور وتنتقل من صورة إلى صورة أخرى أكثر ازدهارا وتفوقا بفضل المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يولد ويحيا إلا وسط نظام معرفي.

والنص بوصفه معرفة أو حاملا للمعرفة التي تكمن في مضمون الخطاب الذي يتوارى خلف اللغة، أو بين ما تعقده مكوناتها من علاقات؛ النص في حاجة ماسة إلى المنهج؛ وهي حاجة ثنائية البعد:

- حاجته إلى المنهج في زمن الكتابة؛ حتى يستوي بين يدي مبدعه في الصورة التي ارتضاها له، أو تلك التي ارتضتها له التجربة الشعورية الأدبية، وكذلك وفق المقاصد التي وُجِدَ لأجل تأديتها.
- حاجته إلى المنهج في زمن القراءة وقد بلغ المتلقي، الذي يصبح مُطالَباً بإعادة إنتاج/ كتابة النص من خلال قراءته، في ضوء ما اجتمع لديه من أدوات ورؤىً وإجراءات منهجية.

هكذا إذن يصبح المنهج ضروريا بالنسبة للنص في حال الولادة كما في حال الانتهاء بين يدي القارئ. وحالما يعيد القارئ إنتاج/ كتابة النص، يتحول إلى وِعاءٍ حامل لمعرفة جديدة هي في أمس الحاجة إلى رؤية منهجية جديدة، تتولد هذه المرة لدى المبدع؛ وهي التي ستسمح له بممارسة كتابته الجديدة الثانية/ الثالثة للنص الذي كتبه وأعاد المتلقي قراءته/ كتابته. وتستمر هذه الحركة الدائرية بين المبدع الذي يكتب وفق رؤية منهجية شعورية، والمتلقي الذي يقرأ وفق رؤية منهجية تحليلية تأويلية.

لست الأول ولا الأخير الذي سيخوض في حديث المنهج، سواء تعلق الأمر بمفهومه، أم بمراحل نشأته وتطوره من رؤية إلى أخرى، أم بمدارسه ورجاله، أم بالخلفيات المعرفية التي شكلت عِلَلَ وُجودِهِ. وبالرغم من ذلك، حين فكرت في كتابة (ذاكرة النص) من خلال المكونات الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسِهِ في حياة هذه الذاكرة، وجدتُ الناس يخلطون في حديث المنهج؛ على الأقل في جانب دقيق منه سنأتي، بعد قليل إلى توضيحه؛ الشيء الذي حملني على الوقوف عند هذا المكون الهام في حياة النص وكينونة ذاكرته: المنهج...

فلا أحد يجهل أن حديث المنهج ينبثِقُ مِنْ تلاقُحٍ يَحْصُلُ بين فعلين اثنين يقع كل واحد منهما في زمن بعيد عن الزمن الآخر: الأول هو زمن الإبداع الذي يحتضن فعل الكتابة/ الإبداع، والثاني هو زمن القراءة الذي يفي بحضور فعل كتابة ثان يدعوه البعض نقدا، ويدعوه البعض الثاني قراءة أو تحليلا أو تطبيقا أو مقاربة أو غير ذلك

من التسميات. المهم أن حديث المنهج يقع في نهاية الأمر بين زمنين وبين كتابتين مختلفتين عن بعضهما كل الاختلاف.

ولا بد هنا من إشارة، وهي أن حديث المنهج يقتضي منا الإلمام بحديث آخر، هو حديث (المعرفة). فهما صنوان، أو لنقل هما وجهان لعملة واحدة، تساوي في آخر المطاف تطور الإنسان وازدهار مجتمعه. فلا سبيل إذن إلى تطوير المعرفة خارج المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يوجد، دون أن تعمل المعارف- التي كان سببا في تطويرها- على الإضافة إليه ونقله من حال إلى حال أخرى. من هنا يتبين أن العرب المسلمين كانوا على مستوى رفيع من حيازة المناهج، وإلا كيف تسنى لهم أن يبدعوا ما يزيد على عشرة قرون من المعارف، في شتى سوح المعرفة؟! وكذلك الشأن لدى الأوروبيين وسائر الأقوام التي أنتجت نصيبا من المعرفة، كانت لديها مناهج، عملت من خلال توظيفها على تطوير معارفها، وبالتالي الإنسان الذي يعيش تحت لوائها. ذلك أن الإنسان في سائر الأحوال هو الهدف من وراء كل هذه الإشكالات؛ فتطوير الإنسان والعمل على راحته وسعادته يحتاج إلى مجموعة من الأفكار (المعارف)، ولا يمكن الحصول على هذه الأفكار أو بلورتها إلى حاصل واقعي منتج مفيد دون الأخذ بزمام المنهج السليم الموافق.

ولنعد مرة أخرى إلى ماهية المنهج وما يعتقده بعض الدارسين فهما سليما. فالنظر السليم إلى المنهج إنما يكون من زاويتين اثنتين: تكمن الأولى في الجانب الظاهر المرئي للمنهج؛ وهو مجموع الأدوات والآليات والإجراءات التي نتوسل بها لأجل الوصول إلى الهدف المنشود؛ وهذا هو الغالب على فهم الناس. أما الزاوية الثانية للمنهج، وهي الأهم، فتكمن في الجانب اللامرئي والخفي المتمثل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحددة لأهداف المنهج ومراميه. ومنذ البداية نؤكد أننا لا نرى في المنهج مجرد "أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي."[42].

4)- مفهوما النص والخطاب:

لا يمكن الحديث عن مفهوم للخطاب بمعزل عن معرفة دقيقة بماهية النص؛ إذ ليس النص سوى "تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة: لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها. فعبر تحويل مادة اللسان

---

[42] - خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

(في تنظيمه النحوي والمنطقي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان يقرأ النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج؛ فهو يرتبط باللسان وبالمجتمع."[43].

فالنص هو كل ما يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق، والصلة بين النص والخطاب هي علاقة ما هو تواصلي/ حواري بما هو نصي؛ لأن النص يؤدي الوظيفة الأدبية النصية الجمالية، في الوقت الذي يؤسس فيه الخطاب للوظيفة التواصلية. ولا يمكن للنص أن يكون ذا وجود غائي لدى القارئ إلا إذا كان مشاركا في تحريك وتحويل هذا الواقع الذي سبق الحديث عنه كنبع ينهل منه المبدع ويرتوي. نحن إذن أمام أهم مثلث في تشكل العملية الإبداعية: الذات والنص والخطاب؛ فالذات عبر مشاهداتها الخارجية تتأثر وتتوق إلى نقل ما شاهدته بغية تحريك الواقع وخلخلته وتغييره.

ومن أجل ذلك تؤول الذات إلى اللسان انطلاقا من أنظمته المنطقية والنحوية، فتنقل من خلال ما تحدثه في هذه الأنظمة من تحولات صورة الواقع وقد أخذت تخلخلها عبر الذات المؤلفة/ الخطاب. ومن هنا نجد أن "النص بتفجيره لمساحة اللسان يكون هو الموضوع الذي سيمكن من تهشيم الآلية التصورية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكن من ثم من قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد، ومتكونة من أنماط ممارسات دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل. هكذا ستظهر معالم تاريخ مغاير يكون متحكما في التاريخ الخطي؛ إنه تاريخ الدلاليات المنضد بشكل إرجاعي، الذي لا تمثل لغته التواصلية وإيديولوجيته (السوسيولوجية والتاريخية أو الذاتية) الخفية سوى الوجه السطحي. "[44].

كل خطاب إذن في حاجة إلى مركب يصل من خلاله إلى القارئ، ومركبة الخطاب إلى القارئ هي ذلك التجلي الكتابي الخطي الذي نقرأه؛ إنه البنية السطحية والمظهر الكرافي الذي تنسجه أمامنا- بإتقان شديد- عناصر اللغة وأنظمتها النحوية والبلاغية وكل ما من شأنه أن يدخل في تشكيل هذه القطعة التي ندعوها نصا: قصيدة، قصة، رواية، مسرحية، جملة.

ومن أوائل الذين خاضوا في موضوع نظرية الخطاب وتحليل الخطاب: هاريس حين ألف سنة 1952 بحثه في (تحليل الخطاب)، فكان "أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب. "[45]. ثم انكب بعد ذلك غيره من اللسانيين على موضوع تحليل الخطاب جاعلين منه نطاقا من نطاقات عدة تخوض فيها اللسانيات وتحلم بتطويرها. ومن هنا عرف (بينفينيست/ E. Benveniste) الخطاب بأنه ذلك "الملفوظ منظورا إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل."[46]. إنه " كل تلفظ يفترض متكلما

---

[43]- علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ص. 9.

[44]- علم النص: جوليا كريستيفا، ص. 11.

[45]- تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير: سعيد يقطين، ص. 17.

[46]- Problèmes de Linguistique Générale, p. 241 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص.21.

ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما. "[47]. ومعنى هذا أن كل ما يكون محل تواصل بين ذات متكلمة وذات مستمعة يمثل خطابا بدءا بالخطاب اليومي البسيط العادي (الملفوظ/ Exprimé) الذي يمارسه جميع الناس على اختلاف طبقاتهم، وانتهاء بالخطاب الرسمي (الكتابي أو الشفوي) الذي يمكن أن يلقى كخطبة وسط جمهور من الحاضرين. ومن شأن هذا التعريف الذي ما يزال مشدودا إلى النظرية اللسانية ووصايتها على الخطاب وتحليله أن يزج بكل أشكال الفعل التواصلي الملفوظ داخل دائرة نظرية الخطاب، بالرغم من أنها ليست كلها قمينة بذلك. والسبب في كل هذا تلك الوصاية التي ظلت تفرضها اللسانيات على نظرية تحليل الخطاب؛ الشيء الذي أظهر مجموعة من الباحثين الذي رفضوا مثل هذه الوصاية، ودعوا إلى أن يؤسس الخطاب نظريته المستقلة عن علم اللسانيات.

وهذا ما جعل باحثا مثل (فرانسوا راستيه/ F. Rastier) في دراسته حول (دلالة التشاكلات) سنة 1972 يقترح إبعاد الخطاب عن حقل اللسانيات؛ إذ أن ارتباطه بالكلام أكثر وأسلم من تعلقه باللسان. وهو الأمر نفسه الذي أكد عليه أكثر من باحث في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب؛ فكلهم يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب من موضوعات اللسانيات.

ومن هؤلاء، بالإضافة إلى (راستيه) مؤلفو (Dictionnaire de Linguistique) وعى رأسهم (J. Dubois) الذين اقترحوا سنة 1973 تعريفات ثلاثة لما يمكن أن يكون عليه الخطاب: فهو من جهة أولى "يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة. "[48]. وهو من جهة ثانية "وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية؛ والخطاب هنا مرادف للملفوظ. "[49]. كما أن الخطاب يستعمل للدلالة على "كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل."[50].

واقترح (D. Maingneneau/ مانينيو) في مؤلفه (Initiation aux Méthodes de l'Analyse des Discours) مجموعة من المفاهيم التي تتصل بالخطاب، لعل أوسعها نظرته إلى الخطاب باعتبار ما يؤول إليه، وهو "الطابع السياقي/ Contxtualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان."[51]. ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الملفوظ الذي ظل لصيقا بمفهوم الخطاب والخطاب في حد ذاته: فالأول خاص بالاستعمال والمعنى، في حين يكون الخطاب ملفوظا بزيادة مقام التواصل مرتبطا بخاصية الإنتاج والدلالة[52].

---

[47]- المرجع نفسه، ص. 21.

[48]- Dictionnaire de Linguistique, p. 156 - نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.

[49]- تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.

[50]- المرجع نفسه، ص. 21.

[51]- نفسه، ص. 23.

[52]- نفسه، ص. 23.

وانتبه (J. Caron /جان كارون) في مؤلفه (Les Régulations du Discours) سنة 1983 إلى تحديد مجموعات من الخصائص والمعينات التي من شأنها تمييز الخطاب. فهو يفترض تعالقا يتم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات. إنه عملية مستمرة متواصلة في الزمان، تسمح بالانتقال من حالة إلى أخرى. وأخيرا يأخذ الخطاب شكلا تصاعديا في اتجاه مقصد معين. فكل من التعالق والاستمرارية والتصاعد باتجاه تحقيق مقصدية معينة، تسمح بتحقيق الخطاب كفعل وممارسة منسجمين.

وهذا ما جعل (R. Fowler /فاولر)، في وقت لاحق، يرى في كتابه (Linguistics and the Novel) سنة 1983 وبطريقة ذكية أن الخطاب هو "ما تؤديه اللغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب مماثلا للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام. "[53]. ومن هنا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية- وهذا هو الجديد- يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية[54]. وهذا يبين لنا أن الحديث عن الخطاب هو في حقيقة الأمر حديث عن العلاقة بين الذات المؤلفة المبدعة والذات أو الذوات المستعملة وهي تنتج مجموعة من الأفعال والملفوظات داخل نص معطى.

إنه تعبير عن أفعال المتلقين من خلال مجموع الأفكار التي تؤديها اللغة وقواعدها البنائية فوق مساحة النص الكرافية. وإذا أردنا مزجا بين النص والخطاب، قلنا إن الذات المؤلفة (بما في ذلك المتلقي كمؤلف يقبع بداخل كل مؤلف ومن خلفه) تعمل على إنتاج مجموعة من الأفعال والأفكار والتصرفات، انطلاقا من مبادئ الفعل والتفاعل والصراع المتواصل، تكرسها على مساحة لغوية يعانق فيها النصي الخطابي بغية التعبير عن مقصد معين يتوق كل من المؤلف والقارئ إلى الاستمتاع به والاستفادة منه.وإذا كنا قد أطلنا الوقوف عند هذه المفاهيم المعينة لكل من النص والخطاب، فذلك لأجل تحديد المجال الذي يمكن أن يجد فيه الخطاب مساحته التي سوف تصطبغ لدى المؤلف- بفعل مجموعة من التأثيرات والتأثرات- بعدد من الخصوصيات تصير له كالميسم الذي يعرف به، فلا تفارقه أبدا.

والملاحظ أن الأدب ينمو، كما يذهب إلى ذلك كثير من الدارسين، في عالم مليء بكلمات الآخرين، وهذا ما يجعل النص تشكيلا من نصوص سابقةومعاصرة أُعيدَ صياغتُها من جديد، حيث ليس هنالك حدود فاصلة بين نص وآخر، وإنما يأخذ النَّصُّ مِنْنصوص أخرى ويعطيها في آن واحد، بحيث يبدو النص الغائب مُكَوِّناً رئيساً للنصالماثل الذي لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينياً بِدَمِ غيْرِهِ، وَرَضَعَ حَليبَ أُمَّهاتٍ عديداتٍ،وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. وقديما كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يُطلَبَ مِنَ الشّاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ بالإضافة إلى شعره الجيِّدَ الكثير من أشعار الفحول السابقين، ثم ينساها في مرحلةالعطاء الشعري؛ لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد؛ بحيث يغذياللاوعي الوعي.يقول القاضي

---

[53]- Linguistics and the Novel, p. 46 -نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 43.

[54]- Linguistics and the Novel, p. 23 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 44.

علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه): "الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمَّ تكونُ الدُّرْبَةُ مادَّةً لهُ، وقُوَّةً لِكُلِّ واحِدٍ منْ أسبابه؛ فَمَنِ اجتمَعَتْ لهُ هذه الخِصالُ، فهو المحْسِنُ المبَرَّزُ، وبِقَدْرِ نصيبِهِ منها تكون مرتبَتُهُ من الإحسان.."[55].

وانطلاقا من أن النص الجيد قادر دوما على العطاءالمستمر لقراءات متعددة. من هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن واحد، كمايظل فاعلا ومنفعلا ومؤثرا ومتأثرا، حيث تصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشتركفيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل. والقارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله؛ الشيء الذي يجعل عملية القراءة عملية أخذوعطاء: أخذ من النص وعطاء له من قِبَلِ المخزون الأدبي والثقافي للقارئ، حيث يتفاعلالنصان الغائب والماثل من أجل إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكنوناتالثقافة والقارئ.

فالظاهراتيون مثلا يرون في أن النص الادبي مستويات عديدة؛ وهذا ما جعل (بول ريكور) في كتابه (من النص الى العمل) يسعى الى إقامة نظرية للنص انطلاقا من (الهيرمينوطيقا) النقدية، وكذلك فعلالفيلسوف الظاهراتي (رموان إنجارون) الذي يقول بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النصالادبي؛ هي المستويات الصوتية والدلالية والبنيوية. ومن هنا، فالنص الادبي لا تمكنقراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعا،بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذهالمستويات جميعا.

أما المنهج الاجتماعي في النقد الادبي، فيربط النص الأدبي بأرضيتهالاجتماعية التي ثبت فيها، ويرى أن النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة فيإطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية، يرى (فان ديك) فيكتابيه (بعض مظاهر قواعد النص) و(النص والسياق) أن النص نتاج لفعلولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل من جهةأخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، وهي تتمفصل بحسب جماعاتالمشاركين وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارستهم النصية.

وهذه النظرية التي يقدمها (فان ديك) تتجاوز النظريات السكونية التي تقفعندها البويطيقا إلى مقاربات دينامية للنص. وإذا كان النص هو ما يتجاوز الجملة أوهو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإننا ننطلق من اعتباراللسانيين بأن الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ومن ثمّ نتناول كل جملة على حدةأو نأخذ متوالية من الجمل منظورا إليها كمركب جملي.

ويرى الناقد مُحَّدعزام في دراسته النقدية الجديدة (النص الغائب) أن النقد الذي يسعى بشكل عام إلى توضيح معنى الأثرالادبي، فإن التحليل النصي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي. ذلك بأن الأثر الأدبي لاينغلق ولا يتوقف،

[55] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، 1/121-122.

والناقد أو القارئ هو نفسه داخل الحديث مهما التزمبالموضوعية. ومن هنا فإن النقد يصبح خطابا حول النص عن طريق الدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناص.

وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن الوقوف عندهذه الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لا يكفي في الكشف عن الخواص النوعية المميزةللنص. ولابد أن يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما فيالمتواليات النصية من تماسك وانسجام. وتكون المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كلجملة فيها التأويل والتفسير. ذلك بأن البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصيةللشيء. إنها نموذج يقيمه المحلل عقليا؛ ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بصورة أوضح.

وعلى هذا الأساس، فإن البنية الادبية ليست شيئا حسياً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددناخصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرمزوعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر. فإذا كان النص عبارة عن تتابع منالجمل تؤطره مجموعة من الاتصالات بين طرفين؛ لتحقيق غرض بلاغي وإبلاغي، فإن بنية النصتتأثر بنوعيته. ويتم الوصول إلى البيانات الكبرى في النص عن طريق قواعد الحذفوالاختيار والتعميم والتراكيب. وبما أن النص متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقةيمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، فإن تحليل النص ينبغي أن يبدأبالجملة باعتبارها أصغر وحدة في النص وتحليلها إلى بنياتها الأولية من مركبات اسميةأو فعلية.

وإذا كان النص هو الصورة الكرافية الفيزيقية التي يمكن أن تلتقي فيها جميع الذوات المؤلف، انطلاقا من أن اللغة واحدة، فإن لكل ذات مبدعة طريقتها في تقديم خطابها إلى الآخر وصوغه الصياغة المناسبة التي فرضتها مجموعة من ظروف الكتابة ومجرياتها. ولعل اختلاف الخطابات والرؤى الموجهة لها ومقاصد المؤلف وتباين البنيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية المؤطرة لكل فعل إبداعي هي التي تكسب اللغة– وهي في شكلها الأولي مفردة واحدة– خصوصيات تجعل هذا النص مباينا لذاك. هكذا يتبادر إلى أذهاننا؛ غير أن المختلف في حقيقة الأمر هو أنواع الخطابات التي من شانها أن تعمل في توجيه بنية النص وجعلها تأخذ هذه الصياغة أو تلك.

كلنا نأخذ من اللغة، إلا أننا جميعا لا نستعمل اللغة بطريقة واحدة؛ لأن الكتابة فعل غريزي (غير بريء) بالمرة، له مقاصده التي تحتم أن يتقمص الخطاب بنية نصية مخالفة لبنية نصية أخرى. ومن هنا يغدو الخطاب في حاجة ماسة إلى النص ليمارس ظهوره ووصوله إلى الآخر وتأثيره فيه، وكذلك النص في حاجة ماسة إلى الخطاب، لأنه بتنوع هذا الأخير يغير النص من ألوانه وطرقه في التعبير. النص والخطاب وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن نفرق هذه عن تلك، بالرغم من اختلافهما البَيِّنِ.

هذه جملة من الملاحظات التي آثرت الوقوف عندها هنا قبل المرور إلى نقطة التَّماس التي يقع فيها المزج بين كتابة المبدع وكتابة القارئ/ الناقد، بفضل التَّصَوُّر المنهجي المؤدّى عبر مسافتين: مسافة الإطار النظري التي يسير فيها المبدع، ومسافة الإطار التطبيقي التي يسلكها القارئ. وبين هذه المسافة وتلك مجموعة من المحطات التي لابد

من أخذها بعين الاعتبار، سواء بالنسبة للمبدع الكاتب أم القارئ/ الناقد. ومن هنا وجب، ونحن نخوض غمار هذا الدرس، أن نميِّزَ بين:

- ✓ الزمن الإبداعي في مقابل الزمن القرائي/ النقدي.
- ✓ كتابة المؤلف في مقابل كتابة القارئ.
- ✓ المنهج في مسافته النظرية في مقابل المنهج في صورته التطبيقية.

5)- حديث (أمير الضوء):

يقع ديوان (أمير الضوء والمدينة المعلقة) للشاعر خالد بودريف في تسع ومائتي صفحة، ويضم بين دفتيه، بالإضافة إلى الإهداء، سبعا وعشرين قصيدة، كُتِبَ أَكثرها على الشعر العمودي، ثم وُزِّعَتْ بعد ذلك في أسطر وتفاعيل، تبعا لروح الجملة الشعرية وانسياب القوافي التي تتَّخِذُ في هذا الديوان شكلا ممتعا أخّاذاً، يوحي بشدَّةِ تعلُّقِ الشاعر بإيقاع القصيدة (مُعَيِّناً) من مُعَيِّناتِ قراءة بَناتِ فِكْرِهِ. وخرج الديوان بمطبعة الجسور بوجدة، في طبعة أولى، في دجنبر 2011.

ويمكن القول بأن أسهل طريق إلى قلب هذا الديوان وصاحبه، النظر في الثنائيات الضدية التي قام على أساسها، وأكثرها يمارسُ ظهورَهُ الأول على صفحة عناوين القصائد. ومن هنا أمكن القولُ بأنَّ قصائدَ أميرِ الضوءِ تحيا وفقَ قانونٍ فلسفيٍّ وُجودي لا يزال يمارس سلطته القاهرة على الناس والكائنات الحية، هو قانون الوجود واللاوجود؛ حتى لا أقول الْعَدَمْ محَلَّ (اللاوجود).

وبالرغم من أنني أحد المفتونين بعمل العتبات وتأثيرها الفاعل في قراءة النصوص، إلا أنني أفضل الدخول إلى قراءة هذا الديوان من مدخل الثنائيات الضدية، بدل العتبات؛ وهي على قدر كبير من الأهمية؛ خاصة: عتبة العنوان، وعتبة صورة صفحة الغلاف، وعتبة الإهداء أو العتبة الصفر كما أدعوها في كتابي (عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف).

ومن أبرز الثنائيات التي تجسد التمفصل الطبيعي بين (الوجود) و(اللاوجود) في ديوان الشاعر خالد بودريف، أذكر:

- ثنائية الضوء والظلام.
- ثنائية الصمت والكلام (القصيدة).
- ثنائية الموت والحياة.
- ثنائية السفر والمكوث (اللاسفر).

وتتعالق هذه الثنائيات في قصائد الديوان، انطلاقا من مجموعة من الجسور، يقيمها الشاعر، عن وعي أو عن غير وعي، ويُشَيِّدُ أساسَها المتين بالعودة إلى معجم شعري دال، تَنْسِجُ خُيوطَهُ كلماتٌ من مثل: (النار، والماء،

والأرض، والرحيل، والسفر، والصحراء، والنهر، والعُشْب، والرمل، والرماد...). بمعنى أننا في كل مرة ندور وندور، لنعود في ديوان (أمير الضوء والمدينة المعلقة) إلى منطق (الموجود/ الوجود) الذي يُشَيَّدُ صَرْحُهُ بفضل المفردات والتعابير المانحة دلالة الوجود؛ كالماء والضوء والسفر والقصيدة والعشب والنهر وغيرها، في حين يُبْنى منطق (غير الموجود/ اللاوجود) بتوارد مفردات من مثل: الموت، والصحراء، والرمل، والظلام، وغيرها؛ يقول الشاعر:

زرعتُ ماءً

لكيْ

تَخْضَرَّ صَحْرائي

(...) وَرْداً مُضيئاً

كَوَجْهِ الشَّمْسِ

في الْماء[56].

ويقول في القصيدة نفسها، وهي التي دُعِيَ الديوان باسمها:

الشَّمْسُ ما أَرْسَلَتْ مِنْ نورِها

جَسَداً،

إِلّا هَوَتْ مَعَهُ في الرَّمْلِ أَهْوائي

في كُلِّ جِسْمٍ

يَنامُ الْمَوْتُ مُنْتَظِراً..

وَالْمَوْتُ تَسْكُنُهُ في الْجِسْمِ

أَحْشائي

نَهْرٌ يُطِلُّ كِتابُ الْماءِ مِنْ فَمِهِ،

في الْماءِ قَدْ حُفِظَتْ

أَسْفارُ أَنْوائي[57].

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن لفظ (الرماد) وَحْدَهُ الذي يبقى حاملا للدلالتين معا: الوجود واللاوجود؛ اللاوجود في صورة ظاهر الرماد الذي لا أثر فيه للحياة. فقد أَخَذَ منه الناس ضالَّتَهم، وألقوا به خارج البيت؛ إذ لم يَعُدْ صالحاً لشيءٍ. في حين أن الوجود قائم في صورة عُمْقِ الرماد وباطِنِهِ الذي يُخَبِّئُ شذراتٍ مشتعلةً تَعِدُ بالحياة؛ فقط هي تنتظرُ زمنَ الانبعاثِ مِنْ قلْبِ هذا الذي يظُنُّهُ الناسُ مُنْعَدِمَ الفائِدةِ ولا أَمَلَ في اشتعالِهِ مِنْ جَديدٍ: الرَّمادُ؛ يقول الشاعر:

[56]– أمير الضوء والمدينة المعلقة: خالد بودريف، ص. 11.

[57]– أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 12-13.

مِثْلَ كَأْسِ الرَّمادِ الْمَدينَةُ،
فَوْقَ رَصيفِ النَّهارِ
تَسيرُ ظِلالٌ
تَجُرُّ خُيوطَ الضِيّاء
عَلى طُرُقِ الْهارِبينْ
....
هكَذا في شَوارِعِنا نَطْحَنُ الْأَمَلَ الْمُرَّ
في كُلِّ بَيْتٍ
عَلى كُلِّ قَبْرٍ،
فَمَنْ يُنْجِدُ الْحُرَّ مِنْ مِخْلَبِ الْوَقْتِ
حَيْثُ السَّبيلُ إِلى الْبَحْرِ
تَمْلَؤُها في الْمَدائِنِ
حيثانُ بَرٍّ[58].

ومن هنا، تكون (جرادة) مدينة الرماد التي تنطوي في داخلها على (سَقَطٍ) مشتعل؛ ينتظر ساعةَ الانبعاث والظهور من جديد. و(السَّقَطُ) هنا هو شباب هذه المدينة التي ظَلَّتْ طوال عُهودٍ وأزمنة تَخْدُمُ الأدبَ والعِلْمَ والسياسَةَ والمجتمع، بأبنائها وما جادت به أدمغتهم، بِشَكْلِ حَبَّةِ الفحم الصغيرة، من أفكارٍ نَيِّرَةٍ كان لها وَقْعٌ وصدىً في عالم الأمس. إنه السواد الذي ينتج الضوء/ النور، والفحم الذي تنبعث منه النار؛ بالرغم من أن زمن الفحم ولّى، إلا أن زمن أبناء الفحم لا يزال قائما داخل المدينة المعلقة كما يتخيلها/ يراها أمير الضوء..

غير أنَّ (المدينةَ المعلقةَ)، مدينة الأدب الرمادي، لم تَمُتْ بالنسبة لأمير الضوء، ولن تموتَ أبداً؛ لأنها من هذه الطينَةِ من الأمكنة التي تَحْمِلُ بُذور تجديد وجودها في ذاتها؛ فقط وَجَبَ أَنْ تَحْتَكَّ حَبَّةُ الفَحْمِ بِحَبَّةِ الفَحْمِ المجاوِرَةِ لها. جاء في الأسطورة الهندية القديمة لبعض قبائل الهنود الحمر المعروفين باسم الحفارين، كما يدعوهم بذلك أهل كاليفورنيا، أن الربَّ أعطى كل شعب كأساً من الفخار، فشربوا جميعا جرعة الحياة بهذه الكأس، حين غمس كل واحد كأسه في الماء. فمن حافظ على كأسه فهو دائما يشرب جرعة الحياة المتجددة، ومن فرط في كأسه حتى انكسرت، انعدمت وسيلته في الشرب، وبالتالي صلته بالحياة وما تنطوي عليه من تجدد، فيكون مآله الهلاك والخروج نهائيا من الوجود. وقد حافظَتْ (المدينة المعلقة) على كأسها الذي تُشْرِبُ منه أبناءَها جُرْعَةَ ماءِ الحياة. لهذا وجدنا الشاعر يَشِعُّ أَمَلاً وضياءً في جميع نصوصه الشعرية، وهو يعي كل الوعي أن سكان هذا المكان/ المدينة مختلفون كل الاختلاف؛ يقول:

[58]- المصدر نفسه، ص. 169-170.

بِأَعْلى الجِبالِ ارْتَشَفْنا

بِمُنْخَفَضِ اللَّيْلِ أُبْنا..

وَعَنْقاءُ بَهْجَتِنا لَمْ تَعُدْ لِلرَّمادِ لِتَحْيا

سَنَمْضي على الرَّفْعِ وَالْخَفْضِ

حتّى نُعيدَ الْبَهاءَ لِهذا الرُّكامْ..[59]

إلى أن يقول:

كَيْ نُذَكِّرَ أَنْفاسَنا بِالَّذينَ مَضَوا كَيْفَ صَبّوا قَصيداً

على رَمْلِ أَجْدادِنا في مَديحِ الْخِيامْ

سَنَمْدَحُ مائِدَةَ الْحُبِّ في فَمِنا

ثُمَّ نَهْجو صُحونَ الظَّلامْ

لِيَمْتَلِئَ الْبَطْنُ بالضَّوْءِ بين الأنامْ[60].

فأبناء مدينة (جرادة)، من خلال هذه الرؤية حَبّاتُ الفحم السوداء القاتمة التي لا تحتاج سوى إلى أن تحتك ببعضها البعض؛ لِتُعيدَ إلى (المدينة المعلقة) وميضها واشتعالها وتألقها. ولهذا الغرض جاء (أمير الضوء) على حصانه الطِّرْوادي؛ يبعث الروح في حبّاتِ الفحم السوداء/ المضيئة، وينفخ في الرماد؛ ليشتعل من جديد، وتحيا (المدينة المعلقة) حياةً أخرى. يقول الشاعر في قصيدة (المسافر):

مَزِّقْ غيابَكَ

وَامْشِ فينا عارِياً

ثِقْ أَنَّ حُلْمَكَ

يَرْتَديكَ مِثالا

قِفْ ههُنا

واتْرُكْ لنا حِمْلاً

فَمِنْ

حُسْنِ اللَّباقَةِ

أَنْ نَكونَ ثِقالا

وَاخْتَرْ طَرِيقَكَ

حَيْثُ شِئْتَ

[59]– أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 47.

[60]– أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 48.

فَإِنَّنا في السّائرينَ نُجَدِّدُ الْأَطْلالا
يا صاحِبي،
تَرَكَ الغديرُ لنا نَدىً
وَتَرَكْتَ أَنْتَ لنا النَّدى
شَلّالا[61].

وبهذا يَحْبُلُ الرماد، بلغة (أمير الضوء)، بالحياة والخصب، والفحم يحمل في جوانبه شرارات الضوء التي بمقدورها أن تضيء كما كانت تفعل بالأمس القريب. ومن هنا تكون إمارة الضوء في الديوان مشتركة بين الشاعر/ الكلمة، والفحم الذي ظل يشتعل ويشتعل ويمنح الضوء لكل الناس؛ سواء كان هذا الضوء ماديا أم معنويا. ومما تجب الإشارة إليه أن لا أحد يرى الضوء في الضوء؛ بمعنى أن لا أحد ينتبه إلى مصباح مشتعل بالنهار. ومن هنا لا يمكن للضوء أن يكتسب وجدوده إلا في الظلام. وعلى هذا الأساس، يكون الظلام هو مصدر النور؛ إذ لا وجود للنور/ الضوء خارج الظلمة؛ وقديما قال شاعر بني حمدان أبو فراس الحمداني: (وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ). يقول الشاعر:

مَدينَةُ الْماء..
بِلَّوْرِيَّةٌ سَكَنَتْ
بَحْرَ الضِيّاءِ
وَماءُ الشِّعْرِ صَهْبائي
حَقائِبُ اللَّيْلِ وَالْأَوْراقُ في مُدُني
عَصا الْمعارِفِ والتّابوتُ أَشْيائي
لا بَحْرَ يَفْهَمُني
إِلّا إِذا سُفُنٌ
حَرَقْنَ في سَنَةٍ ضَوْئِيَّةٍ
دائي[62].

من قَبْلُ، كان فَحْمُ (المدينة المعلقة) يضيء البيوت، ويصل مدى نوره مسافات بعيدة جدا في البلاد وخارج البلاد، واليوم بمقدور أبناء مدينة الأدب الرمادي أن يتحولوا إلى فحم، من طينة أخرى، يواصل إمداد العالم بالنور؛ نور العلم والعطاء؛ شريطة أن يؤمن هؤلاء، كما آمن أمير الضوء الحالي (الشاعر)، وأمير الضوء الماضي (الفحم)،

---

[61]- المصدر نفسه، ص. 59-60.
[62]- أمير الضوء والمدينة والمعلقة، ص. 15-16.

باستمرار الحياة، وأنْ لا مكان بينهم للضعيف أو المنكسر الذي يتوارى خلف جبال الفحم الأسود، ويعيش على أطلال لم يعد لها من بقاء... يقول الشاعر:

أَرْضٌ بِها الْفَحْمُ لا يَهْوى مُهادَنَةً/ عَبْدٌ لَنا

صارَ بِاسْتِخْراجِهِ مَلِكا

أَبٌ يَموتُ

وَخُبْزُ الْفَحْمِ في فَمِهِ

أُمٌّ تَعيشُ عَلى الْأَيْتامِ

مُعْتَرَكا

كُنّا حُفاةً

عَلى رَغْمِ الطَّريقِ نَرى

شَوْكاً نَدوسُ بِهِ أَشْواكَ

مَنْ سَلَكا[63].

بل إن الأمر يتعلق بشيء أخطر مما تصوَّرَهُ الشاعرُ ابتداءً، وهو صمت المدينة والموت الذي آلت إليه؛ وليست (جرادة) المدينة التي يطالها الموت؛ يقول:

نامتْ مع الفَحْمِ المدينةُ،

في شوارع صمتِها

مُدُنُ الوجوهِ تسيرُ،

تتْبَعُها الأزِقَّةُ والحدائقُ والحكاياتُ الطويلةُ

في المدينةِ كُلُّ شيءٍ مُوثَقٌ وَمُوَثُّقُ

عَرّافَةٌ كُبْرى تَقُصُّ على المدائنِ بُؤْسَها

... عَنْ خُبْزِها اليوْمِيِّ

عن مِنْديلِ امرأَةٍ يُبَلِّلُهُ الوَداعُ الْمُرُّ

عَنْ طِفْلٍ صغيرٍ تائِهٍ في شارِعِ الْيُتْمِ الكبيرِ

وَعَنْ شبابٍ في المقاهي

يشْرَبونَ دِماءَهُمْ بالتِّبْغِ

حتّى أَصْبَحَتْ أَحْشاؤُهُمْ

تَتَقَيَّأُ الْأَوْجاعَ في صَحْنِ الْكَلامْ[64].

---

[63]- المصدر نفسه، ص. 114-115.

وما دمنا بصدد الحديث عن (المدينة المعلقة)، لابد من الوقوف عند فائدة في غاية الأهمية، لم تَدُرْ بِخَلَدِ الشاعر نفسه؛ لا لشيء سوى لأن سلطة القارئ اليوم هي السلطة العليا ولا سلطة فوق سلطتها. ذلك بأن النص حين يبرح زمن الكتابة ويتخذ وجهته نحو زمن القراءة، فإن سلطة المؤلف/ المبدع تتوارى، لِتُفْسِحَ المجال لسلطة القارئ. والمؤلف نفسه، والحال هذه، إذا أراد أن يُدْلِيَ برأي بخصوص النص، الذي كان بالأمس نَصُّهُ، أو يدافِعَ عن وجهة نَظَرٍ، فإنه لا يعدو أن يكون مجرد قارئ، كسائر القراء، عليه أن يَتَّخِذَ موقِعَهُ بينهم. إنه أمر مُجْحِفٌ حقّا، لكن ناموس القراءة أراد أن تسير الأمور وفق هذا النسق.

ولكن ما هو هذا الشيء المتصل بـ (المدينة المعلقة) والذي لم يخطُرْ ببالِ الشاعر نفسه؟ يُعْرَفُ نعت أو صفة أو اسمُ (المعَلَّقَةِ) في تجليات الآداب العربية القديمة، بأنها "النموذجُ الأعلى الذي وصل إليه الشعر في العصر الجاهلي، والذي ظل الشعرُ العربي يتطلَّعُ إليه في مسيرته عبر القرون، ويُومِئُ إليه في تشكلاته التي تعاقبتْ بها الأجيال.."[65].

وما الذي جعل المعلقات تنفرد بالمكانة التي أنزلتها العربُ فيها، واخْتَصَّتْها بها دون سواها من قصائد الجاهلية؟ يجيب الأستاذ الدكتور جابر عصفور: "إنها التركيبة الشعرية الإبداعية التي جَسَّدَتْ حضور النموذج الأصلي للشاعر في مجاليْهِ الديني والدنيوي؛ وذلك على مستوى صياغة وَعْيِ القبيلة والصدور عنه، وتصوير رؤيا العالم التي أنتجها سادةُ القبيلة الذين عَبَّرَ عنهم شعراء المعلقات.."[66]. ومن هنا وجدنا أنه (كما اقتصرت المعلقات على إبداع السادة من غير الصعاليك والأغْرِبَةِ والعبيد، فإن الذي انْتَخَبَها دون غيرها من القصائد، ورفعها على غيرها من القصائد، هم أقْطابُ السادةِ مِنَ الملوك والرؤساء. وكان فِعْلُ الاختيارِ نَفْسُهُ شَعيرَةً دُنْيَوِيةً دينية، الوجهُ الاعتقادي فيها لا ينفصل عن الوجه الاجتماعي، والعصبيةُ القبليةُ هي الامتدادُ الطبيعي للتصورات الجاهلية، أسطوريا ودينيا، والعكس صحيح بالقدر نفسه.."[67].

ويبدو أن العلامة عبد الرحمن بن خلدون (ت. 808 هـ)، كان يدور بِخَلَدِهِ شيء من ذلك حين وصف الشعر بأنه ديوانُ العرب الذي جَمَعَ علومهم وأخبارهم وأحكامهم، وكان يتابع في هذا الوصف التقاليد التي لخصها الخليفة عمر بن الخطاب (ﷺ)؛ حين وصف الشعر الجاهلي بأنه "علمُ قومٍ لم يكنْ لهم عِلْمٌ أصَحُّ منه". ومن هنا "فالدلالةُ اللغوية لكلمة (المعلقة) تنصرف إلى كل ما هو نفيسٌ، لا تتغير قيمتُهُ ولا يزولُ أثَرُهُ أو حضورُهُ. كما تشيرُ إلى ما يُحْفَظُ في الصدور أو الخَزائنِ. والقصيدة المعلقةُ هي القصيدة التي ينبغي صَوْنُها، وحفظُها في الخزائن

[64]– أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 123.

[65]– غواية التراث: جابر عصفور، سلسلة كتاب العربي، عدد: 62، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 2005، ص. 32.

[66]– غواية التراث: جابر عصفور، ص. 41.

[67]– المرجع نفسه، ص. 42.

والصدور، شأنها في ذلك شأن عيون الحكمة التي كانت الملوك تصونُها في خزائِنِها، والحُكَماءُ تصونُها في ذاكِرَتِها.."[68].

لكن (المعلقة) لا تقترن بمعنى (النَّفاسَةِ) التي تَصِلُها بتقاليدِ صِيانَةِ الحِكْمَةِ في خَزائِنِ الملوك فحسبْ، بَلْ "تَقْتَرِنُ في الوقتِ نفسِهِ بتقاليدِ الإعلانِ والإشهارِ بالتعليقِ على جدرانِ القُصورِ والمعابِدِ والكَعْبَةِ على السَّواءِ. وَمِنْ ثَمَّ يُعيدنا إلى مُفارَقَةِ السَّتْرِ والإظهارِ. وتِلْكَ مُفارقةٌ يَقْتَرِنُ طَرَفُها الأولُ بضرورة حِفْظِ (النَّفيسِ) في الصدور أو الخزائن، ويقترن طرفُها الثاني بضرورة الإعلانِ عن هذا النفيسِ بما يُتيحُ لِكُلِّ الأعْيُنِ أنْ تَراهُ مِنْ ناحيةٍ، وبما يَضَعُهُ في المكان الَّذي يَليقُ بِهِ اجتماعياً واعتقادياً مِنْ ناحِيةٍ ثانيةٍ. وليس مِنَ المصادَفَةِ، والأمرُ كذلك، أن العرب أطْلَقَتْ على هذه المعلَّقاتِ اسم (المذهبات). واللفظُ مُراوِغٌ في دلالته التي يصل بها البغدادي، في حديثه عن معلقة عنترة، ما بين معنى الإذْهابِ (الإخْفاء) والتَّذْهيبِ (الإظهار) أو معنى التَّمْويهِ والطِّلاءِ.."[69].

هذا هو حديثُ صِفَةٍ أو نَعْتٍ أو اسْمِ (المعلقة) في تجلياتِ تاريخ الآدابِ العربية القديمة. وإذا جازَ لي قِياسُ الشّاهِدِ على الْغائِبِ؛ وهو في حقيقةِ الأمرِ الغائِبُ الحاضِرُ على الدَّوامِ، إذْ لا يمكِنُ بِحالٍ مِنَ الْأحْوالِ وَضْعُ المصْطَلَحِ في عِدادِ الْغائِبِ؛ إذا جازَ لي الْقِيامُ بهذا الْأَمْرِ، فإنَّ حَديثَ (المدينة المعلقة) لدى (أميرِ الضَّوْءِ)، إنما يُنْظَرُ إليهِ انطلاقا مِنْ فِكْرَةِ (النَّفاسَة) والقيمة التي تكتسيها هذه المدينة– (مدينة جرادة)– في حياة ساكنيها وأبنائها وكل مَنْ استنشق هواءها الرَّماديَّ الملَوَّثَ. فالمدينة المعلقة لا يمكن أن تكون سوى هذه المدينة التي يَشْرَئِبُّ أهلُها إلى أنْ يُحْتَفَظَ بها في أعزِّ وأغلى الأماكن، وهي في الوقتِ نفسِهِ المدينةُ التي يَرْغَبُ الجميعُ في أنْ تبقى مَشْهورةً ظاهرةً للعيانِ؛ وعلى رَأْسِ هؤلاءِ (أميرُ الضَّوْءِ) الَّذي يُكِنُّ لـ (المدينة المعلقة) حُبّاً لا يمكن قِياسُ مَداهُ.

وهكذا يجد قارئ قصائد ديوان (أمير الضوء والمدينة المعلقة) نفسه أمام شاعر شديد التفاؤل؛ وهو التفاؤل الذي يراوح النظر بين مكونين اثنين:

- مُكوِّنُ الإنسان؛ ويمثلهُ (أميرُ الضوء)/ الشاعرُ.
- مُكوِّنُ المكان؛ وتَعْكِسُهُ (المدينةُ المعلقةُ)/ جَرادَةُ.

بالإضافة إلى أنَّ هذا التَّوَجُّهَ المتفائل مَطْلِيٌّ بِطِلاءِ (النَّفاسَةِ) و (التَّثْمينِ). ذلك بأن الإنسان الذي يحيا في قصائد الديوان إنسانٌ على قدْرٍ كبيرٍ من الأهمية والنَّفاسَةِ– تَذَكَّروا القصيدة المعلقة–، بالرغم من (التَّقاعُسِ) الذي يظْهَرُ عليهِ في الوقت الرّاهِنِ. أما المكانُ (المدينةُ/ جرادة)، فهو أكثرُ نَفاسَةً؛ بِدَليلِ صِفَةِ (التَّعْليقِ). وَالإنسانُ والمكانُ كِلاهُما اكْتَسَبَ صِفَةَ (النَّفاسَةِ) دون أن نَعْلَمَ مِنْ أَيِّهِما انْحَدَرَتْ: هل انحَدَرَتْ مِنَ المدينة/ جَرادَةُ الَّتي أَكْسَبَتِ الإنسانَ قيمَتَهُ الغالِيةَ، أَمْ أنَّ هذا الإنسانَ هو الذي جَعَلَ (المدينةَ) في مَرْتَبَةِ (التعليق) أو (المعلقة)؟ ومهما يكن من أمر، فإن الإنسان والمدينة، حين يتعلق الأمر بـ (جرادة)، صنوان لا يمكن الفصل بينهما. لا أحد يستطيع

[68]– المرجع نفسه، ص. 43.

[69]– غواية التراث: جابر عصفور، ص. 44.

فصل الإنسان في هذه الرقعة عن المكان الذي كان له كبير الأثر في تكوين شخصيته وصقل ثقافته. الإنسان والمكان هنا توأمان حقيقيان لا يجوز التمييز بينهما.

وبالرغم مِنْ أنَّ الْجَوابَ على السؤال السابق لا يضيف شيئا ذي قيمةٍ، إلا أنَّ المؤَكَّدَ هو تكامل المكان والإنسان في قصائد ديوان (أمير الضوء والمدينة المعلقة). ذلك بأنني أرجح أن الشاعر، قبل إخراج هذا الديوان على الصورة التي نشاهده عليها الآن، كان قد أَلَّفَ ديوانيْنِ أو مجموعيْنِ شِعْرِيَيْنِ: مجموعٌ قصائدُهُ تَخْدُمُ مَسارَ العنوان العائدِ على (أمير الضوء)، ومجموعٌ نصوصُهُ الشعريةُ تُوازي حديث العنوان العائد على (المدينة المعلقة). لستُ أدري أَيُّهُما سَبَقَ الآخَرَ في الكتابة، ولو أَنَّني أُرَجِّحُ أنْ تكونَ قصائدُ (أمير الضوء) قد أُلِّفَتْ قبل النصوص التي يُفْتَرَضُ أنها تَخُصُّ عنوان (المدينة المعلقة)؛ بالرغم من أننا لا نستطيع أنْ نَعْزِلَ أو نَتَعَرَّفَ قصائدَ هذا المجموعِ مِنْ ذاكَ..

ولكنْ ما الَّذي أوْحى إليكَ بهذا النَّظَرِ؟ تَرْجِعُ العِلَّةُ الأولى إلى الحجم الضخم الذي خرج عليه الديوان. فلم يكن من عادة الشعراء المغاربة المحدثين والمعاصرين وحتى غير المغاربة، على حد سواء، إصدار دواوين من هذا الحجم. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن الصفحات التسع بعد المائتين، وهو عدد صفحات الديوان، إنما مَثَّلَتْ لدى الشاعر خالد بودريف تراكما شعريا من القصائد، كان من المفروض أن يخرج في مخاضه الأول، إلا أن ظروف قسوة سوق النشر في بلدنا حالت دون ذلك. فتواصل انهمار الشعر لدى الشاعر، وتوالت النصوص تلو النصوص، حتى آلت إلى هذا العدد الهائل من الصفحات، الذي صادف صحوا وفضْلا؛ فَخَرَجَ الديوانُ في مجموعٍ متكاملٍ.

أما العِلَّةُ الثانية، فتتصل بتركيبة العنوان الذي جاء جامعا بين مركبين هما: (أمير الضوء) و(المدينة المعلقة). والشاعر نفسهُ حين وضع هذا العُنْوانَ أو اخْتارَ تَرْكيبَتَهُ المضاعَفَةَ، إنَّما كانَ يَعي أنَّهُ يحاوِلُ الْجَمْعَ بَيْنَ تجربتين، في نَظَرِهِ، مختلفَتَيْنِ مُتَباعِدَتَيْنِ في الزمن..

هذا ما أُرَجِّحُ أنْ يَكونَ قَدْ حَصَلَ بالفِعْلِ على أرض الواقع. ولم يَسْبِقْ لي أنْ سألتُ الشاعرَ في جميع هذه الأمور؛ لا لشيءٍ إلا لأنه، في نظري، لا يملكُ لنفْسِهِ القُدْرَةَ على قراءةِ الديوانِ بالطريقة التي أَقْرَأُهُ بها الآنَ؛ تَذَكَّروا أنَّهُ مُجَرَّدُ قارئٍ يَتَساوى مَعَ الجميع. ولابُدَّ هنا من توضيحِ أمْرٍ في غاية الأهميةِ، يَكْمُنُ أساساً في أنَّ هذا التصَوُّرَ الذي شَرَحْتُهُ مُنْذُ قَليلٍ، قَدْ يَشي بِأَنَّ الأمرَ هُنا يتعلق بِتَجْرِبَتَيْنِ شِعْرِيَّتَيْنِ مختلفتينِ، وبِنَفَسَيْنِ شِعْرِيَّيْنِ لا عَلاقَةَ لهذا بِذاكَ.

إلا أنَّ الأمرَ هُوَ بِخِلافِ ذلِكَ تماماً. وَهذا مالم يتوَقَّعْهُ الشاعرُ نَفْسُهُ. ذلِكَ بِأَنَّ كُلَّ كِتابَةٍ في ديوانِ (أمير الضوء والمدينة المعلقة) تُناجي أخْتَها؛ وكأَنَّ هذه الأشعار كُتِبَتْ في زَمَنٍ واحدٍ؛ الشَّيْءَ الَّذي هو غيرُ صَحيحٍ على أرْضِ الْواقِعِ. ولكِنَّ شيْئاً آخَرَ، لا يَمْتَلِكُ أَيُّ واحِدٍ مِنّا زِمامَه؛ هو الصِّدْقُ الداخليّ الذي يَصْدُرُ عنهُ كُلُّ مبدِعٍ يَعْشَقُ فَنَّهُ وَيَخُطُّ سُطورَ أَشْعارِهِ بِمِدادٍ مِنْ خالِصِ دَمِهِ؛ هذا الصدق هو الذي أَلَّفَ بين هذه الأشعارِ؛ فَخَرَجَتْ قطعةً

واحِدَةً سُبِكَتْ سَبْكاً بديعاً. كُلُّ هذا لا عِلْمَ للشاعِرِ بهِ؛ لأنَّهُ الآنَ يَجْلِسُ مجْلِسَ القارئِ الذي لا يكادُ يَتَعَرَّفُ شعْرَهُ.. وَهَلْ كانَ خالد بودريف بمَقْدورِهِ كِتابَةَ نَصِّهِ هذا كما تَكْتُبُهُ القراءَةُ الْمُبْدِعَةُ الآنَ؟؟

قد يَظُنُّ البعضُ بأنَّ المركب الثاني في العنوان (المدينة المعلقة)؛ إنما المقصود منه أن مصير هذه المدينة (مدينة جرادَةَ) مُعَلَّقٌ: معلَّقٌ بين الحياة والموت، بين الغنى والفقر، بين السعادة والشَّقاء.. وهو في نظري تأويل ساذج؛ قد يكون هو المقصود من قِبَلِ الشاعر. إلا أنَّ إعمالَ قليلٍ من الفكر والنظر، نَظَرِ القراءة بمفهوم الإبداع، يُفْضي بنا إلى التَّخَلي عن هذه الفكرة؛ لا لشيء إلا لأنَّ قصائد ديوان أمير الضوء مبْنِيَّةٌ على التَّفاؤُلِ وكُلِّ ما هو إيجابِيٌّ لصالح المدينة. ومن هنا يكون خَبَرُ (التَّعْليق) الذي يُحيلُ على (النَّفاسَةِ) هو الاختيارُ الأَمْثَلُ. يقول في مستهلِّ الديوان:

زرعتُ ماءً
لكيْ
تَخْضَرَّ صَحْرائي
(...) وَرْداً مُضيئاً
كَوَجْهِ الشَّمْسِ
في الْماء[70].

ويقول أيضا، وهو الذي يبعث، بِلَمْسَةٍ من يَدِهِ، الحياةَ في الْعَدَمِ:

أَنا سَليلُ ابْنِ رَمْلٍ
كُلَّما لَمَسَتْ يَدي عُيوناً
أَضاءَ الْماءُ
إِظْمائي
أَشْعَلْتُ قِنْديلَ هَمّي فَوْقَ قافِيتي،
حَتّى اشْتَعَلَتْ بِأَبْياتي على الْماءِ
ضَوْءٌ مُنَزَّلَةٌ أَبْعادُهُ/ عَبَثاً
يُحاوِلُ اللَّيْلُ بي إطْفاءَ عَنْقائي[71].

إنها قوة الإيمان بالموقف الذي لأجله جاء أمير الضوء، ولأجله يَكْتُبُ قَصائِدَهُ. لِذلكَ هُوَ مُؤْمِنٌ بِالْغَدِ المشْرِقِ المطْمَئِنِّ؛ ولكِنْ وُفْقَ شُروطٍ لابُدَّ مِنْ توافرها؛ إذْ أنَّ السَّماءَ لا تُمْطِرُ ذهباً ولا فِضَّةً، والذين عاشوا في سعادة، ذاتَ سَعادَةٍ، بمدينَةِ (جَرادَةَ) إنَّما نالوا تِلْكَ السَّعادَةَ بِنشاطِهِم وَجِدِّهِمْ وَعَدَمِ تَواكُلِهِم. لذلك لابُدَّ لِشَبابِ الْيَوْمِ مِنْ

70– أمير الضوء والمدينة المعلقة: خالد بودريف، ص. 11.

71– المصدر نفسه، ص. 18.

مُراجَعَةِ نَفْسِهِ وَالإيمانِ بِالْعِلْمِ وَالْعَمَلِ طَريقاً إلى التَّفَوُّقِ وَالمنافَسَةِ؛ خاصَّةً في زَمَنِ التَّدافُعِ الذي نَحْياهُ الْيَوْمَ.. وهو يدعو غيرَهُ للإيمان بهذا التوجُّهِ المتفائل، قائلا:

لَنا أَنْ نُشَرّحَ في اللُّغَةِ الْأُمِّ
عُشْبَ الْمَعاني
لَنا أَنْ نَرى الضَّوْءَ في اللَّيْلِ
في السَّيْلِ/ في الْقَطْرِ في السَّطْرِ
في الشّعْرِ في النَّثْرِ
عَبْرَ مَدى.. "الإِنْزِياحْ"[72].

ويقول في قصيدة (المسافر):

بَعْدَ الْمَسيرِ
تراجَعَتْ قَدَمٌ بِنا
مَرَّتْ،
تَقولُ
مَتى نَعودُ رِجالا
حَتّى نَعيشَ بِأَرْضِنا
وَنَكونَ مِنْ
طولِ الْقَرارِ
مَنابِعاً وَجِبالا
نَرْجو الْحَياةَ
وَلَيْلُنا كَمَماتِنا
أَنَكونُ حينَ نَموتُ
أَفْضَلَ حالا...[73].

ولا يتوانَ الشاعر لِيُسْدِلَ على نفسه كل الصفات التي تجعل منه قائد القدوة، والضياء الذي وجب على الآخرين المشي وراءه/ وراء كلماته؛ يقول في نص (المبعدون):

أَنا وَرْدَةٌ قِدّيسَةٌ زُرِعَتْ هُنا
بِوَصِيَّةٍ مِنْ مَرْيَمَ الْعَذْراءِ

---

[72]- أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 30.

[73]- أمير الضوء والمدينة المعلقة، ص. 61-62.

أَنا مَوْطِنٌ لِلْوَحْيِ مُنْذُ طُفولتي

الْأَنْبياءُ جَميعُهُمْ أَبْنائي

أَنا لِلْقِيامَةِ مَحْشَرٌ يَهْدي إِلى

مَنْ ماتَ دوني جَنَّةَ الشُّهَداءِ

لَمْ يَعْلَموا أَنّي الْمدينَةُ كُلُّها

شَرْقِيَّةٌ غَرْبِيَّةُ الْأَرْجاءِ

وَطَنِيَّةٌ عَرَبِيَّةٌ نَبَوِيَّةٌ

أَزَلِيَّةٌ في فِكْرَةِ الحُكَماءِ[74].

وهو نفسه يصف أهله بكل الصفات الدالة على التألق والحكمة؛ يقول:

الْمُمْسِكونَ بروحِ الضَّوْءِ قَدْ نَطَقوا

الشَّمْسُ تَعْرِفُنا والنّورُ والصُّحُفُ[75].

وتنتهي هذه القراءة على أمل أن يغير سكان المدينة من حال أمرهم؛ والله سبحانه وتعالى يقول في محكم تنزيله: (لا يغير الله ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم). وبالرغم من أن دلالة هذه الآية تنصرف إلى غير ما يعتقده أكثر الناس، تبعا للسياق الذي وردت فيه، فإنَّ أمير الضوء/ القصيدة/ الكلمة/ الفحم، جاء ليدعو أهل المدينة المعلقة لتحقيق قيمة (النَّفاسة) التي عُرِفوا بها، وأنَّ تحقيق هذه النفاسة دَيْنٌ على عاتقهم لا يجب التفريط في الوفاء به؛ لتعود المدينة إلى أحسن مما كانت عليه. ولا سبيل إلى هذا الأمر بالجلوس في المقاهي، وشُرْبِ الدِّماء بسجائر التبغ، وإنما يأتي بالتألق تألق الضياء/ الكلمة، وتألق الضياء/ الفحم.

إن المدينة التي أضاءت المعمور الماضيَ، ذات ضياء، بفحمها، قمينة أن تضيء المعمور الحاضر والآتِيَ بما تبقى من رماد ذلك الفحم الذي لم هو مدعو اليوم إلى تغيير طريقة اشتعاله.

[74]- المصدر نفسه، ص. 77-78.

[75]- نفسه، ص. 87.

مواصفات القصيدة القصيرة جداً

في تجربة الشاعر سامح درويش[76]

في ذكرى تكريمه بموازاة اليوم العالمي للشعر: 21 مارس 2012

يربط أنصار المنهج الاجتماعي أو البنيوية التكوينية النص الأدبي بأرضيتهاالاجتماعية التي ثبت فيها، ويرون أن النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة فيإطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية. فقد ذهب الناقد (فان ديك) فيكتابيه (بعض مظاهر قواعد النص) و(النص والسياق) إلى أن النص نتاج لفعلولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل من جهةأخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيوثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، وهي تتمفصل بحسب جماعاتالمشاركين وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارستهم النصية.

وركز القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في مقدمة كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) على أثر البيئة/ المكان في شعر الشاعر، ودورها في صبغ هذا الشعر وتلوينه بألوان خاصة. ومن هنا لا يمكن فهم نتاج الشاعر سامح درويش في (القهقهات) عن البيئة البدوية العمالية التي عايشها وأثرت فيه. لقد كانت مدينة (جرادة) وقرية (كافايت) الجميلة الساحرة ولا تزالا مُوَجِّهاً أساسيا لكتابة الشعراء والمبدعين الذين عاشوا في هذه المنطقة الجَبْلى بالْعطاء الإبداعي المتميِّز.

1)- عرض الديوان ومتعلقاته الذاتية والموضوعية:

يقع ديوان (القهقهات) للشاعر سامح درويش في خمس ومائة صفحة، وهو من منشورات وزارة الثقافة، وطبع بمطبعة المناهل عام 2010. والديوان في حقيقة الأمر صورة مشتركة بين مبدعين: سامح درويش الذي كتب نصوص ديوان (القهقهات)، ومُحَمَّد العرجوني الذي أبدع في نقل هذه النصوص العربية إلى اللغة الفرنسية. ويضم الديوان بين دفتيه خمسين نصا شعريا عربيا، يماثلها العدد نفسه من النصوص باللغة الفرنسية.

وبالرغم من أن قارئ ديوان (القهقهات) قد يتوهم أن القسم الفرنسي عبارة عن ترجمة للنصوص العربية التي كتبها الشاعر سامح درويش، إلا أن الأمر بخلاف ذلك تماما. ذلك بأن ما أنجزه الأستاذ مُحَمَّد العرجوني، وهو ينقل نصوص الديوان إلى اللغة الفرنسية، إنما هو إعادة إبداع لهذه النصوص التي جاءت حاملة لدلالات رائعة في اللغة الفرنسية، وهي في الأصل رائعة بما حَبَلَتْ به من دلالات في لغتها الأولى: العربية.

---

[76]- تندرج هذه الدراسة في إطار التكريم الذي كانت قد عقدته نيابة وزارة التربية الوطنية بمدينة جرادة لشخص الشاعر سامح درويش، والذي جاء بموازاة مع اليوم العالمي للشعر. وقد ألقيت الدراسة بالمركب الثقافي لمدينة جرادة في التاريخ المذكور سلفا...

وبالإضافة إلى هذه الملاحظة التي تتصل بالمفارقة اللغوية التي تقسم الديوان، بدءا بالعنوان، إلى نصفين: عربي وفرنسي، فإن قارئ (القهقهات/ Eclats de rire) يجد نفسه إزاء جملة من الخصوصيات التي لا يمكن إغفالها حين ممارسة فعل القراءة. وقد أجْمَلْتُ هذه الخصوصيات في أمور خمسة، هي:

- بنية الكتابة/ القصيدة في تجربة الشاعر.
- البعد الإنساني الكوني في الديوان.
- التوجه الحكمي لخواتم النصوص في الديوان.
- الانطلاق من موقف واقعي أو تأملي.
- الكتابة وفق النمط السردي.

2)- بنية الكتابة/ القصيدة:

حين وقع ديوان (القهقهات) بين يدي قصد إنجاز هذه القراءة، لفت نظري أمر هام يكاديكون خصوصية من خصوصيات الكتابة لدى هذا الشاعر ذي النفس الطويل في مجال قرض الشعر؛ إنه حجم القصيدة أو النص الشعري، الذي لا يكاد يجاوز العشرة أسطر على أبعد تقدير. فالنصوص المشَكِّلَةُ لديوان (القهقهات)، التيجاءت في صورة الكتابة السطرية، تنطلق من سطرين إلى عشرة أسطر.

وهنا يبرز السؤال: هل يُعْزى هذا الأمر إلى ضعف نفس الشاعر، أَمْ أَنَّ الأمر هو بخلافذلك مقصود ويُشَكِّلُ لدى الشاعر مطلبا ومقصِداً من مقاصد الكتابة؟ إن الذي يعرف الشاعر سامح درويش عن قرب، يدرك أنه بدأ شاعرا، ثم كتب بعد ذلك في فنون أدبية أخرى؛ كالقصة القصيرة. أما الذي يأخذ بصيرورة تواريخ النشر، فَسَيَجِدُ أنَّ الشاعر سامح درويش نشر مجموعته القصصية قبل أن يَنْشُرَ ديوان (القهقهات). وسواء أخذنا بالتوجيه الأول أم الثاني، فإن ما نريد الوصول إليه، هو أن الشاعر سامح درويش شاعر طويل النفس، ودليلنا على ذلك أن يكتب قصصه القصيرة شعراً، بل إن هذا الرجل لا يمكن أن يتحدث إلا شعرا. وهذه جملة من النماذج التي توضح اختيار الشاعر الكتابةَ وفقَ هذا النمط القصير جدا؛ يقول

لهذا نرى أن اختيار القصيدة القصيرة جدا قياسا على القصة القصيرة جدا، إنما هو اختيارمقصود، وليس قِصَراً في النفس، أو نُضُوباً في الفكر والتجربة الشعرية. فبالرغم من أن الشاعر لم يُصْدِرْ سوى ديوان (القهقهات)، إلا أنه ينطوي، في أرشيفه الذي يتوسده كل ليلة، على مخزون هائل من النصوص الشعرية. وقد سبقت الإشارة إلى أن الرجل لا يمكن أن يتحدث إلا إذا صاغ حديثه في قالب شعري أخّاذٍ. يقول في نص (انفراج):

حينَ يَرْتَفِعُ الْمَرْءُ:
مِنْ دَرَجَةِ الْوَحْشَةِ إلى دَرَجَةِ الْأَلَمِ..

يَكونُ قَدْ هانَ الْأَمْرُ[77].

ويقول في نص (السرير):

السَّريرُ لَيْسَ جَماداً..

السَّريرُ لَيْسَ جَماداً بِالْمَرَّة[78].

ويقول في نص (النهر السَّويّ):

النَّهْرُ السَّوِيّ:

لا يَنْزِلُ أَبَداً إِلى مُروجِ السَّهْلِ

بِأَكْثَرَ أَوْ أَقَلّ مِنْ ضِفَّتَيْنِ[79].

فهذا هو الحجم الذي وردت عليه هذه النصوص وغيرها، ولا أقل ولا أكثر. الشيء الذي يفيد أن الشاعر سامح درويش يكتب شعر اللحظة، ولا يُفَوِّتُ الفرصةَ على نفسه، فينتظر لكي تصير القصيدة طويلة. الشعر على هذا النحو هو تعبير عن لحظة آنية يحياها الشاعر، ولا يهم أن تخرج القصيدة طويلة أو قصيرة، أو في سطر أو سطرين..

ولكن لِمَ اختيارُ الكتابَةِ وُفْقَ نظامٍ ما دَعَوْتُهُ بالقصيدة القصيرة جدا؟ لا يُمْكِنُ أَنْ يَتَبَيَّنَ القارئُ سِرَّ هذا الاختيارِ إِلّا بالوقوفِ عند الخُصوصِيَّةِ الثانية من خُصوصياتِ الكتابةِ لدى الشاعرِ سامح درويش، وهي البُعْدُ الْإِنْسانِيُّ الكَوْنِي الذي يُؤَطِّرُ اختياراتِ الشاعرِ وَهُوَ يَنْسِجُ نُصوصَهُ الْإِبْداعِيَّةَ الْجَميلَةَ.

3)- البعد الإنساني الكوني:

كما أَلِفَ الناسُ أَنْ يقولوا بأن الشاعر ابنُ بيئَتِهِ وَأَنَّهُ يَنْقُلُ ما يُشاهِدُهُ ويتأَثَّرُ به، فإِنَّهُ من غيرالمعقول ألا يَلْتَفِتَ النّاسُ إلى حاجة الشاعر الماسَّة للتعبير عن ذاته. ومن هنا يمكن القول بأن كثيرا من أشعار الشعراء تشبِهُ ذَواتِهِمْ؛ بل هي انعكاس لهذه الذَّواتِ التي تكتوي بحرقة الحياة وآلامها، وتحاول قدرَ المستطاع أن تجد في الكلمة مَعْبَراً إلى الشفاء من هذه الجِراحِ التي تُخَلِّفُها جمراتُ الحياةِ. يقول الشاعر في نص (قدمان فارغتان من الخطو):

تِلْكَ يَدايَ.

فَوْقَ السَّريرِ مُسْبَلَتانِ.

وَذاكَ وَجْهي عالِقٌ كَالْقَشّ..

كَالتِّبْنِ الْبَليلِ عَلى هُدُبِ الْمَساءِ.

وَذِهِ- دونَكِ- قَدَمايَ.

---

[77]- القهقهات: سامح درويش، ص. 80.

[78]- المصدر نفسه، ص. 82.

[79]- نفسه، ص. 84.

فارِغَتانِ مِنَ الْخَطْوِ.
فَلا تَنْتَظِريني غَداً– كَعادَتِكِ– بِبابِ الْمَتاهِ!
فَإِنَّني سَأَعْتَكِفُ بَدداً ما هُنا..
حَتّى أُلَمْلِمَ أَشْلائي[80].

والمتأمل شعر سامح درويش لا يخطئ هذه الخصيصة؛ خصيصة البعد الكوني الإنساني، التيهي في حقيقة الأمر انعكاس منطقي لِما تُعانيه الذاتُ وما تُفَكِّرُ فيه. ولا يمكن للشاعر أنْ يكونَ ذا بُعْدٍ إنساني كونِيٍّ في شعره، إلا إذا كان، ابتِداءً، مِنْ هذا النَّمَطِ مِنَ الرِّجالِ الذين لا يكادون يَخرُجونَ مِنْ حالاتِ تأمُّلٍ طويلةٍ عميقةٍ. وهذا ما خَوَّلَ له أن يكون شاعرا متأملا بامتياز. يقول الشاعر في نص (عادة شيقة):

تِلْكَ عادَتي..
أُطْفِئُ قَصيدَةً. في هَباءٍ عابِرٍ.
تَماماً.
كَما أُشْعِلُ عودَ ثِقابٍ
في مَجْرى الْهَواءِ[81].

وقارئ ديوان (القهقهات) لا يعثر بين دفَّتَيْهِ على نصوص في الأغراض الشعرية التي ألفالشعراء، قدامى ومُحْدَثين، الكتابَةَ فيها؛ كالغزل والرثاء والوصف والفخر. بل هو الشعر الذاتي الغارق في التأمل والمناجاة؛ مناجاة الآخر ومناجاة القوى الغيبِيَّةِ التي تقفُ مِنْ وراءِ كثيرٍ من الأشْياءِ التي تَحْدُثُ للإنسان. وبعبارة أدَقُّ الديوان مُساءَلَةٌ لِما يَحْدُثُ ويقَعُ في حياة الإنسان؛ سواء كان إيجابيا أم سلبيا، وهي بلغة أخرى الأسئلة التي كانت تُؤَرِّقُ الشاعر الجاهلي القديم، وإن كان الشاعر سامح درويش لا يطرحها، بخصوص الحياة والموت والآخرة والوجود، ولكنه يطرحها، هذه المرة، بخصوص القضايا والأحداث والمواقف التي تُحيط بالإنسان في سيرورته عبر التاريخ. يقول الشاعر في نص (ذاكرة مطفأة):

يا لَلْخُسْرانِ!
يا لَلْهَلَعِ الرَّغيدِ!
وَجْهي فارِغٌ مِنْ أَيِّ وَجْهٍ:
وَذاكِرَتي مُطْفَأَة!![82].

---

[80]- القهقهات: سامح درويش، ص. 98.
[81]- القهقهات: سامح درويش، ص. 88.
[82]- المصدر نفسه، ص. 66.

ويؤسّسُ الشّاعرُ أسْئِلَةَ الكَوْنِ والوُجود انطِلاقا مِنْ سُلْطَةِ ذاته التي تُحيط بكل شيءٍ، وهيالقادرة على اكتساب هذا الجَبَروتَ الذي يمكِّنُها مِنَ الغوْصِ في أعماق الماضي، وتصوير الحاضر، واسْتِشْرافِ الْآتي المستقْبَلِ. وذاتُ الشّاعِرِ حاضرةٌ بامتياز في الديوان، خاصة في النمط الحواري الذي يتخِذُ فيه الشاعِرُ ذاتَهُ طَرَفاً مُحاوِراً لذاتٍ غائِبَةٍ مجهولة لا تَكادُ تُعْرَفُ صِفاتُها أوْ هوِيَّتُها. ولعلها الذّاتُ الْعَبَّارَةُ التي يتخِذُها الشاعرُ جِسْراً للمرور إلى الضِّفافِ التي تُؤَمِّنُ لَهُ الْإجابات الشّافية لِأَسْئِلَتِهِ العميقَةِ. وهي الذّاتُ التي تكونَّتْ في مدرسة اسمها باديةُ (كَافايت)، بمنطقة (جرادة) برجالها ونسائها وتقاليدها وعِزَّةِ أهاليها. ويمكِنُ الْقَوْلُ بِأَنَّ الشّاعِرَ مِنْ هذا النَّوْعِ مِنَ النّاسِ الَّذينَ حَرِصُوا على أَنْ تَبْقى أَخْلاقُهُم بَدوِيَّةً صافيةَ المَنْبَعِ؛ وهو الأمر الذي مَكَّنَهُ مِنْ قِيادَةِ تَأَمُّلاتِهِ بِشَكْلٍ واضِحٍ وَنَقِيٍّ، بعيدٍ عَنْ نِفاقِ الْحواضِرِ.. يقول الشاعر في نص (جيفة حديدية):

السَّيّارَةُ الَّتي انْتَحَرَتْ في الْمُنْحَدَرِ:
صَباحَ الْبارِحَة.
تَناهَشَها أَطْفالُ الضَّواحي بِلَهْفَةٍ وَشَهِيَّة.
كَأَيِّ جيفَةٍ حَديدِيَّة.
فَهِيَ مُنْذُ صَباحِ الْبارِحَة..
تَبْدو في قَعْرِ الْوادي
مُهْمَلَةً..
مِثْلَ جُمْجُمَةٍ مَعْدِنِيَّة[83].

ولا يمكِنُ التَّوَسُّعُ في هذا البُعْدِ الكوني الإنسانِيّ في شعر الشاعر سامح درويش، دون الوقوفعند الخصوصية الثالثة من خصوصيات الكتابة لدى الشّاعِرِ؛ وَالْأَمْرُ هذِهِ الْمَرَّةِ يَتَعَلَّقُ بالمِسارِ الْحِكَمِيّ في قَصائِدِ دِيوانِ (القهقهات).

4)- المِسارُ الْحِكَمِيُّ في شعر الشاعر:

لا أحد يشُكُّ في أنَّ شعر الحكمة شعر خالد استطاع شعراء العربية، وفي سائر اللغات، منخلاله الوقوف عند عُصارة تجارب الإنسان، وصياغتها في كلمات قليلة تعبِّرُ عن موقفهم من تلك المِشاهداتِ أو تلك التَّجارِبِ. وكان الشعراء، قديما وحديثا، يدَبِّجون أشعارهم بأبيات متناثرة، هنا وهناك، من الحكمة؛ أي أن الحكمة تأتي في أطراف شعر الشاعر. وعلى هذا الدَّرْبِ سار سامح درويش في ارتياد شعر الحكمة، أو النصوص التي اختار أنْ تكون نتيجةً لموقف من المواقف التي خَلُصَ إليها الشاعر من وجودِهِ في رحلة الحياة نحو الفناء، في انتظار الحياة الثانية التي ينتظرها كُلُّ مخلوقٍ. وكما نَعَتْنا هذه الخصيصة الثالثة بالبُعْدِ أو المسار الحِكَمِيّ في شعر الشاعر، يمكننا

---

[83]- القهقهات: سامح درويش، ص. 50.

أيضا أن نتحدث ضمن هذه الخصيصة، بدا المسار الحِكَمِيّ، عن (الخطاب) أو (البيان) الذي ينتهي إليه الشاعر وهو بصدد الخوض في قضية من القضايا أو موقف من المواقف الذاتية الخاصة أو الجماعية المشتركة بين سائر الناس..

من هنا، يأتي المسار الحكمي في نصوص سامح درويش تتويجا لمجموعة من الأسطر الشعريةالتي يعبِّرُ فيها عن موقفٍ مِنَ المواقف الإنسانية التي آل إليها بعد إعمال الفكر والنظر والدخول في حالة التأمل التي سبق لنا الحديث عنها في الخصيصة الثانية المتصلة بالبعد الكوني الإنساني. ومن أمثلة هذا التوجه في شعر الشاعر، قوله من نص (مِنْ غير سابق شعر):

مَرَّةً،
مَرَّةً في أعالي خُلْوَتي،
قَعَّرْتُ قلْبي شَكْلَةَ الطَّسْتِ،
وَجَلَسْتُ أَحْتَسي نَفْسي.
كانَ صَوْتي مَعي،
فَعَكَفْتُ أَفْرِكُ صَوْتي،
لِأَقولَ مِنْ غَيْرِ سابِقِ شِعْرٍ:
الرّيحُ الَّتي تَسْتَرْسِلُ جِهَةَ الْقَلْبِ فَتَغْسِلهُ، أَنْتِ،
وَأَنْتِ بُراقي،
فَلا تَغْلقي بيني وَبَيْنَكِ بابَ الْعِناقِ[84].

فقوله في نهاية النص:

الرّيحُ الَّتي تَسْتَرْسِلُ جِهَةَ الْقَلْبِ فَتَغْسِلهُ، أَنْتِ،
وَأَنْتِ بُراقي،
فَلا تَغْلقي بيني وَبَيْنَكِ بابَ الْعِناقِ[85].

عبارة عن خطاب انتهى إليه الشاعر؛ إذ هو زُبْدَةُ النص، والمقصد الذي يريد الشاعر الوصول إليه. وإذا تحدثنا عن خطاب ما أو موقف ما، فإن الأمرَ يَنْصَرِفُ إلى البُعْدِ الحِكَمِيِّ الذي عُرِفَ الشاعر به بين أقرانه من شعراء العهد السبعيني. ويقول في (جلجامش):

هذا جِلْجامِشْ يَتَخَبَّطُ في يَدي،
ثُلُثاهُ إِلهٌ، وَالثُّلُثُ الْباقي بَشَرٌ،

---

[84]– القهقهات: سامح درويش، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار الهلال، 2010، ص. 24.

[85]– القهقهات: سامح درويش، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار الهلال، 2010، ص. 24.

ظَلَّ حَبيسَ هَفْوَتِهِ حتّى نالَهُ الْخَرَفُ؛
فَهامَ عَلى كُنْهِهِ،
يَعْرِضَ بُطولاتٍ بائِرَةً فَوْقَ أَرْصِفَةِ الْحَضارَة:
بَدَلَ أَنْ يَتَوَجَّهَ رَأْساً إِلى دارِ الْعَجَزَةِ!
كانَ عَلَيْهِ أَنْ..
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يُعيدَ صَوْغَ نَفْسِهِ:
الثُّلُثُ الْأَوَّلُ إِلهٌ، وَالثُّلُثُ الثّاني بَشَرٌ..
وَالثُّلُثُ الْباقي كَمبيوتر!
كانَ علَيْهِ أَنْ..
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يَظَلَّ قابِلاً لأَيِّ تَحَوُّلٍ مُحْتَمَل[86].

والمسار الحكمي هنا يكمن في الأسطر الأخيرة من النص، حيث يقول:
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يُعيدَ صَوْغَ نَفْسِهِ:
الثُّلُثُ الْأَوَّلُ إِلهٌ، وَالثُّلُثُ الثّاني بَشَرٌ..
وَالثُّلُثُ الْباقي كَمبيوتر!
كانَ علَيْهِ أَنْ..
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يَظَلَّ قابِلاً لأَيِّ تَحَوُّلٍ مُحْتَمَل[87].

بل إن السطر الأخير هو زُبْدَةُ الحكمة التي تَمَّ تحديدُها؛ وهو قول الشاعر:
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يَظَلَّ قابِلاً لأَيِّ تَحَوُّلٍ مُحْتَمَل[88].

ومن هذه النماذج أيضا قول سامح درويش في قصيدة (ريح مومس):
الرّيحُ الضّالّة،
ظَلَّتْ تَذْرَعُ الطِّوارَ بِكَعْبِها الْعالي:
جيئَةً وَذَهاباً..
مِنْ غَيْرِ أَنْ تَفْلَحَ في تَأْجيجِ شَهْوَةِ الجُدْران.
الرّيحُ اللَّعوب،
مَرَّتْ مِنْ حَيِّنا،

[86]- المصدر نفسه، ص. 28.
[87]- نفسه، ص. 28.
[88]- القهقهات: سامح درويش، ص. 28.

مَهيضَةً مِنْ وَعْثاءِ الْهُبوبِ، يائِسَةً..
ضَغَطَتْ جَرَسَ الْبابِ مُتَحَرِّشَةً بي،
ثُمَّ غَمْغَمَتْ بِلَوْعَتِها في الْأَنْتِرْفون؛
وَانْصَرَفَتْ إِلى الْأَبَد.
مِنْ حينِها عَشَّشَتْ في خَلَجاتي الزَّوابِعُ،
وَانْدَسَّتْ في كَلِماتي عاصِفَةٌ حَيْزَبونٌ..
لِذلِكَ لَمْ أَعُدْ- مِنْ حينِها-
صالِحاً لِحَبْكِ الْمُهادَناتِ[89].

فالمسار الحكمي في هذا النص عبارة عن الخُلاصَةِ أو القناعة/ الحُكْمِ الذي انتهى إليه الشاعر في آخر القصيدة:

مِنْ حينِها عَشَّشَتْ في خَلَجاتي الزَّوابِعُ،
وَانْدَسَّتْ في كَلِماتي عاصِفَةٌ حَيْزَبونٌ..
لِذلِكَ لَمْ أَعُدْ- مِنْ حينِها-
صالِحاً لِحَبْكِ الْمُهادَناتِ[90].

ومما يجب الإشارة إليه أن المسار الحكمي شديد الصلة بالنصوص التي تنتمي إلى النمطالسردي في الكتابة، كما سيأتي بيانُ ذلك في الخصيصة الخامسة. وهذه ملاحظة في غاية الأهمية، إذ يمكن للنمط الوصفي أن يقوم كُلُّهُ على الحكمة، إلا أن النمط السردي لا يمكنه ذلك، إذ نجد الشاعر يحكي عن أمر أو حادث أو موقف تأملي ما، وفي نهاية النص ينتهي إلى تقرير خطاب، هو بمثابة الحكمة التي يدعو الناس/ القارئ إلى اعتناقها.

وبعد هذا نأتي للوقوف عند أمر آخر شديد التعلق بالبعد الكوني والمسار الحكمي، إذ منهينطلق كل شيء. الأمر هنا يتعلق بالخصيصة الرابعة التي تكمن لدى الشاعر سامح درويش من فكرة الانطلاق من موقف؛ إذ أن ما كتبه الشاعر لم يكن مجانيا، أو للبرهنة على شاعريته، أو للتغني بحب (ليلى) أو (هند)؛ وإنما هو يكتب لأجل التعبير عن موقف.

5)- الانطلاق في الكتابة من موقف:

يتبين من خلال قراءة نصوص ديوان (القهقهات) أن الشاعر يحمل بين جوانحه (قضية) أومجموعة من القضايا الإنسانية التي نَصَّبَ نفسَهُ، وهو الشاعر، لأجل الدفاع عنها وإسماع صوته/ موقفه بخصوصها. إن الشاعر إنسان؛ غير أنه (متميز عن سائر الناس)- إذا ما أخذنا برأي سقراط: "لقد أدركت أن الشعراء لا يكتبون الشعر

---

[89]- المصدر نفسه، ص. 48.

[90]- المصدر نفسه، ص. 48.

لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعثَ فيه حماسة"[91]. فهم إذن "لا يختلفون عن الأنبياء والكَهَنَة الذين ينطقون بالكلام الحَسَنِ دون أنْ يعرفوا ماذا يقولون"[92]. ومن هنا، حمل الشاعر مسؤولية الدفاع عن قومه، والوقوف إلى جانبهم، إذ هو الذي يقول الأشياء بطريقة مؤثرة/ أو غاضبة ثائرة من شأنها أنْ تَحْمِلَ الآخر على تغيير حالِ الناس، والعمل على سعادتهم وهنائهم. ومنذ أن عُرِفَ الشاعر بأنه شاعر؛ إذ هو الذي يَشْعُرُ بما لا يَشْعُرُ به غيره، منذ ذلك الزمن اكتسب الشاعر صفة (الحكيم) في قومه، وكذا (الكاهن)، فـ (النبِيّ) الذي يسير بقومه إلى بَرِّ الأمان.

والموقف الذي ينطلق منه الشاعر سامح درويش، موقفان:

- ✓ مؤْقِفٌ/ حَدَثٌ حَصَلَ مِنْ قَبْلُ.
- ✓ مَوْقِفٌ/ حَدَثٌ يُنْتَظَرُ حُصولُهُ بعد حين من الدَّهْر.

والناظر في ديوان (القهقهات) يجد أن النوع الثاني من المواقف أكبر من النوع الأول، إذ عُرِفَ الشاعرُ بتأمُّلاته وإبْحارِهِ في ذاكرة الإنسان وذاكرة الكون. ومن هذه الأمثلة التي يمكن الوقوف عندها في هذا الصدد، قوله من نَصِّ (حيض الصمت):

بِحَيْضِ الصَّمْتِ،
بِالْفَحْمِ الَّذي في رِئاتِ الْكَلِماتِ،
بِخَواءاتي،
وَبِما اخْتَلَسْتُ مِنْ بُقْجَةِ الْأَزَلِ مِنَ الْقُلْقاسِ:
سَأَسْتَعينُ
يَوْمَ يَسْرِقُ السّارِقُ رَوْنَقَ الْكَوْنِ، مِنْ سَهَواتي[93].

ومن هذه النماذج أيضا، قوله من قصيدة (قَبْض ريش):

مَهْما يَأْتيكَ الْوَهْمُ في هَيْئَةِ هَدْهَدٍ،
وَتَراهُ يَبْني عُشَّهُ في الرَّأْسِ
مِنْ قَشِّ رُؤاكَ..
وَمَهْما تُقَهْقِهُ في قَرارَةِ الرَّأْسِ إِيّاهُ
بَناتُ الْهَبا..

---

[91] – قواعد النقد الأدبي: لاسيلأبيركومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، ص. 2.

[92] – المرجع نفسه، ص. 2.

[93] – القهقهات: سامح درويش، ص. 42.

وَمَهْما تَنْصِبُ الْقَلْبَ تَحْتَ شَعْثِ الْوَقْتِ،
شَكْلَةَ مُنْدافٍ،
فَإِنَّكَ سَتَظَلُّ تَقْبِضُ على الرِّيشِ..
عَلى الرِّيشِ فَحَسْبُ[94].

فالشاعر يَنْتَفِعُ منْ تجاربه السابقة؛ تلك التجارب التي مكنته من القُعودِ مَقْعَدَ مَنْ يُقَدِّمُ للآخر عُصارَةَ هذه التجارب التي تحوَّلَتْ، مع مرور الزمن، إلى موقف؛ ينطلق منه الشاعر، لتوجيه الآخرين، ووضعهم في موضِعِ مَنْ تَعَلَّمَ الدَّرْسَ. ويقول سامح درويش من نص (نارٌ تُقَهْقِهُ في الحديقة):

الذِّكْرَياتُ وَليمَةُ الْمَوْتى،
وَعِطْرُ مَنْ فَتَحوا نَوافِذَهُمْ على الْمَلْهاة:
فَلَمْ يَجِدوا سِوى نارٍ
تُقَهْقِهُ في حَديقةِ الْأَزَلِ،
وَآلِهَةٍ خَرْساءَ
تَرَتِّقُ مِنْ رَمادِ الْخُلودِ أَجْنِحَةً..
سُرْعانَ ما تَذْرُوها الْحياة[95].

وهذا درْسٌ لآخرُ يقدِّمُهُ الشاعر إلى قارئه، الذي لا محالة يعي إشارة مُحَدِّثِهِ. وعلى هذا الأساس، يكون شعر سامح درويش من هذا النوع من الكتابة التي استطاعت أنْ تجمع بين الوظائف الثلاث التي على الأدب المتميِّزِ أنْ يفي بها؛ وهي: المتعة، والفائدة، والتَّغْيير أو التحول، كما وقف عند ذلك الناقد والفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) في مؤلفه (ما الأدب؟).ومن هذه النماذج أيضا قوله من نص (فانتازيا):

ما أَبْهة هذِهِ الْفانتازيا!
عولُ نَدى النّار عنْ رَمادِ الماء؛
ما أَقْسى أنْ يَقْضِيَ المرْءُ عَمره
في نشيدٍ انْفِراديٍّ
لِيَنْتَبِهَ في النِّهايَةِ أنَّ سَماءَهُ بَلْهاءُ[96].

وعلى هذه الطريقة، يتخذ الموقف مانه داخل ديوان (القهقهات)؛ بل إن الديوان بكامله جاء لينقل هذه المواقف إلى الآخر. ومن خلال العنوان (القهقهات) نتبَيَّنُ أن الأمر يتعلق بازدراء للحياة وأن هنالك مجموعة من

---

[94] - المصدر نفسه، ص. 96.
[95] - القهقهات: سامح درويش، ص. 92.
[96] - المصدر نفسه، ص. 14.

الأمور التي لا تساوي أي شيء؛ فهي مجرد قهقهاتٍ؛ لا يجب على الإنسان أن يمنحها قيمة أكبر من القيمة التي هي عليها؛ هذا إذا كانت ذات قيمة. والشاعر إذ يقف هذا الموقف من بَوّابَةِ ديوانه؛ أي انطلاقا من صفحة العنوان، فهو يعبر عن رأيه، شعراً، ليستمع الآخر إلى هذا الرأي/ الموقف. وجاء في صفحة الإهداء، وهو عتبة أخرى من عتبات القراءة، قول سامح درويش: "إِلى اللَّواتي والذين يحاول أنْ يوقِفَهُم قَراصِنَةُ الشِّعْر في عَرْضِ البَحْرِ السّابِعِ عَشَر"[97], ولم يبق بعد هذا سوى الوقوف عند الخصيصة الخامسة من خصوصيات الكتابة لدى الشاعر سامح درويش، وهي الطريقة التي يبني بها الشاعر نصوصَهُ، أو المِرْكَبَ الَّذي يُرَكِّبُهُ نحو القارئ: النمط السردي.

6)- الكتابة وفق النمط السردي:

أَخَذَ الشاعر سامح درويش على عاتقه الكتابة انطلاقا من وعي فكري واضح ورؤيا وكون شعريين يحكمهما التجانس؛ إذ لا يمكن للشاعر أن يصل إلى درجة التميز والتفرد إلا إذا عرف بطريقة في الكتابة، وكان في كتابته هذه ينطلق من وعي فكري واضح ورؤيا شعرية متميزة. فهو لا يخوض في أي موضوع من موضوعات الشعر، وإنما هو شاعر (مختص): إنه (مختص) على مستوى شكل الكتابة بطريقة في قرض الشعر لا يشبهه فيها غيره، وهو (مختص) على مستوى مضمون الكتابة وموضوعاتها بقضايا ورؤى فكرية متميزة لا تجتر ما وقف عنده السابقون.

ومن هنا أصر كثير من المحدثين على أن ينبني النص الشعري على موضوع واحد واضح لا يعدوه؛ فإن "اشتملت (القصيدة) على مضامين وموضوعات متعددة لم تكن تجربة كاملة، فقد عاقت التجربة تجارب أخرى وعاق الموضوع الواحد موضوعات تجاوره وتزحمه."[98]. فليس الشعر، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، مجرد تجميع للكلمات في إطار موسيقي، وإنما الشعر قطعة من حياة الشاعر النفسية والعقلية، يستوحيها من رؤيته "ليعبر عن تجربة له، لا يشركه فيها غيره، لا في مضمونها ومحتواها ولا في صورها وشكلها. وبذلك لا تكون القصيدة جمع كلام في أوزان وقواف يسترسل فيه الشاعر ويكدسه تكديسا، وإنما تكون حدثا أحسه خلال نفسه، حدثا يعصر فيه قلبه وعواطفه"[99].

وحين درس بيلنسكي شعر بوشكين، وكان كثير الإعجاب به، رأى أنه الشاعر الذي استطاع أن يرسي دعائم فن شعري روسي انطلاقا من تفرده في موضوعاته الشعرية التي اتصلت أساسا بالفنية وبحب الإنسانية؛ قال: "إن شعر بوشكين يمتلك، إلى جانب فنيته العالمية، قيما أخلاقية سامية؛ لأنه يطور في الناس حب الإنسانية، ويحظهم على احترام الكرامة الإنسانية.."[100]. وقد كانت لبوشكين قدرة مدهشة على تحويل أكثر الموضوعات نثرية إلى

---

[97]- القهقهات: سامح درويش، ص. 5.

[98]- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص. 140.

[99]- المرجع نفسه، ص. 145.

[100]- الممارسة النقدية- بيلنسكي، ترجمة: فؤاد مرعي ومالك صفور، ص. 11.

مواضيع شعرية؛ قال: "ما الذي يمكن أن يكون أكثر نثرية من قولنا إن المدينة خالية من الأرصفة والناس فيها يغوصون في الوحل، ولكن بدئ الآن ببناء الأرصفة فيها؟ فظيع أن يتخيل المرء فكرة كهذه قد حشرت في شعر.."[101] . ومن أبرز ما يميز النص الشعري الحديث عن النص الشعري القديم أنه رؤيا، أو نوع من الكشف يتحقق لدى الشاعر بواسطة الرؤيا. يقول (رينيه شار) في تعريف الشعر ووظيفته بأنه "الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف"[102] . وهو عند رامبو: "رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع؛ أو بعبارة أخرى: الوصول إلى المجهول"[103] . إنه "الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية، والتعبير عنها."[104] .

من هنا يكون طريق الشعر الحقيقي الخالد هو الكتابة انطلاقا من كون شعري ورؤيا عميقة يؤمن بها الشاعر إيمانا راسخا، ويقف شعره على تجسيدها وإبلاغها القارئ إبلاغا مؤثرا فاعلا. ولا يمكن أن يكون المر كذلك إلا إذا صدر الشاعر في رؤاه الشعرية من نفس مفعمة بالقضية؛ تلك القضية التي ستكون مع مرور الزمن وتوالي التجارب الشعرية ميزته وميسم شعره الذي لا يمكن أن يخطئه قارئ. إنها الروح الذي بأنواره "تتضح لنا شخصية الشاعر فيما ينظم، فتقول حين تقرأ قصيدته: إنها له وليست لغيره؛ لأن له فيها أو في نسيجها خيوطا من المشاعر والأحاسيس تميزه وتميز تجربته. فهو ليس نسخة من غيره، بل له شخصيته وله تفرده بين الشعراء"[105] .

فليس الشاعر شاعرا مادام لم يبلغ بعد مبلغا يتعرف فيه القارئ على كتابته الشعرية من خلال روحها أو شكلها أو ما يتضوع منها من مشاعر وأحاسيس. وليس القارئ قارئا مادام لم يبلغ بعد المرتبة التي تمكنه من التعرف على صاحب النص حين تعرض عليه قصيدة، فيقال له: هذا النص لنزار قباني، أو لصلاح عبد الصبور، أو لأدونيس، أو لأحمد عبد المعطي حجازي، أو لشاعر آخر غير هؤلاء؛ فتكون لديه القدرة والحجج والبراهين التي يثبت من خلالها أن النص لهذا الشاعر وليس للآخرين.

وكان الشاعر الفرنسي بول كلوديل- وكان ممن ألفوا في الشعر كتابا تحت عنوان: (تأملات في الشعر)[106] — يلح على أهمية العقل في الخلق الشعري؛ فبالعقل "يصبح الشاعر قادرا على تكوين منظر محكم، وعالم باطن تحكم أجزاءه كلها علاقات عضوية ونسب لا تنحل عراها، وذلك بالبحث المتواصل الجريء والتساؤل والامتحان المستمر لمواده الشعرية. فهذا من شأنه إحكام عالمه الشعري، لأن الإلهام وحده لا يقدم غير صورة ناقصة ورؤيا غامضة، ونداء خافت أو لفظ غامض مبهم. لكن الشاعر لا يكون شاعرا فحلا إلا إذا كانت رؤياه الشعرية كلية جامعة. فخلق الشاعر ينبغي أن يكون صورة ونظرة في الخلق كله"[107] .

إنه العالم الشعري الذي وجب على كل شاعر ذي خصوصية أن يبنيه ويستمر في تشييد دعائمه وصبغها بمختلف الألوان التي من شأنها أن تقربه إلى قرائه وتجعل له جمهورا متميزا. فالشاعر ذو الخصوصية يقرأه القارئ

---

[101]- المرجع نفسه، ص. 47-48.

[102]- زمن الشعر: أدونيس، ص. 9.

[103]- ثورة الشعر الحديث: عبد الغفار مكاوي، 106/1.

[104]- المرجع نفسه، 105/1.

الذي تكونت لديه خصوصية. هذا هو الشاعر الذي لا يمكن للقارئ المتتبع لشعره أن تغيب عنه ملامح شخصيته، لأن شخصيته في شعره: أسلوبا وقالبا ومضمونا وقضية. وفي ما ذكره ابن رشيق وغير ابن رشيق من القدامى ممن تصدوا لجمع الشعر وروايته ونقده وتفسير غريبه ما يوضح هذا الإلحاح على إتقان الصناعة الشعرية حتى تصير شكلا واحدا يعرف به الشاعر؛ فهي ميسمه الدال عليه كما لكل شيء ميسم.

ينساب السرد في كل جنس من الأجناس الفنية من تلقاء ذاته؛ فقد لا يقصد المبدع أو أي إنسان كيفما كان مستواه الثقافي إلى أن يكون ساردا، وبالرغم من ذلك نجده يسرد علينا مجموعة من الأفعال والأحداث، يؤطرها بزمان ومكان، ويتخيل لها مجموعة من الشخصيات التي تقوم بها وهي تتصارع وتتفاعل فيما بينها، بغية الانتقال من حال إلى حال. وهذا دليل على أن السرد موجود في كل اللغات سواء كانت منطوقة أم مكتوبة، كما يوجد- كما ذهب إلى ذلك (Rolland Barthes/ رولان بارت) في مؤلفه (Introduction à l'AnalyseStructurale des Récits)[108] - في الصورة الثابتة والصورة المتحركة، وفي لغة الإيماء، وفي الحكاية والخرافة والأسطورة والقصة والرواية، وفي التاريخ والمأساة والملهاة، وفي الزخارف والنحت على الطين أو الحجر أو أي نوع من المعادن، بالإضافة إلى وجوده الراسخ في الشعر قديما وحديثا.

والسرد عنصر متأصل في الزمان وفي المكان، مارسته جميع المجتمعات القديمة والحديثة على اختلاف أجناسها وتباين ثقافاتها؛ بل إن من أسرار وجود الإنسان على البسيطة أن يكون ساردا حاكيا (Conteur). لهذا أمكن القول إنه يقبع بداخل كل واحد منا سارد عارف بأصول السرد وتقنياته، وبإمكان هذا الكائن السارد القابع بداخل ذواتنا أن ينطلق في كل حين وعند كل حالة لمزاولة مهمته. والسرد هو اللغة الحكائية التي يقوم عليها كل بناء قصصي، يأخذ في اعتباره ترتيب الشخصيات وأفعالها، والحوار والوصف، والأسلوب غير المباشر، والتحليل النفسي، وتنوع الأمكنة، وتداخل الأزمنة، وتوالي الأحداث وتكرارها، بالإضافة إلى علاقة كل ذلك- كخطاب- بشخصية المتلقي الذي ينجز السرد من أجله.

وفي نصوص متعددة من الشعر العربي القديم نماذج لهذا النوع من الخطاب الذي يتخذ من البنية السردية إطارا ومركبا لظهوره؛ من ذلك مجموعة هامة من أشعار الجاهليين التي انطوت على قصص وحكايات وصور مثيرة للصراع بين الحيوان، وصراع الإنسان مع الحيوان وعدد من الظواهر الطبيعية؛ من ذلك قصة البقرة المفجوعة في فقدان ولدها الذي قتلته كلاب الصياد، وصراع حمار الوحش مع كلاب الصياد. ولنا أيضا في أشعار الإسلاميين وقفة رائعة مع الفرزدق في قصيدة الذئب وما انطوت عليه حكاية هذا الحيوان من أبعاد رمزية عميقة في شعر

---

[105]- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص. 148.

[106]- ضم هذا الكتاب رسالة كتبها كلوديل آنذاك إلى القس بريمون إلى جانب خمسة أبحاث أخرى تدور حول الشعر: مضمونه وموضوعه وصلته بالدين، وفن النظم، والشعر الحر.

[107]- في الشعر الأوروبي المعاصر: عبد الرحمن بدوي، ص. 117.

[108]- مجلة (آفاق)، عدد: 8-9، سنة 1988، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار: (التحليل البنيوي للسرد)، ص. 7-29.

الشاعر وحياة مجتمعه. كما لنا في ما توسع فيه اللاحقون من أمثال أبي نواس مجموعة من نماذج الحكي التي اتصلت خاصة بمجالس الخمرة والرحلة إلى بيت خمار، بالإضافة إلى ما نظمه أبو عبادة البحتري وأبو تمام وأبو الطيب المتنبي؛ وخاصة ابن الرومي.

ويشكل الخطاب السردي في المتن الشعري العربي المعاصر خصوصية من خصوصيات أخرى كثيرة امتاز بها شعراء هذا المتن العريض المتنوع. فمن الشعراء المعاصرين من تجده لا يكتب إلا وقد استعار لخطابه إلى القارئ مركبا سرديا، حتى يعرف بذلك فيصير خصوصية من خصوصياته الشعرية. وقد اختار الشاعر سامح درويش النمط السردي وعاء لكثير من نصوصه الشعرية؛ غير أن هذا الاختيار لا يشكل خصوصية لدى الشاعر؛ إذ أنه لا يمكن الحديث عن خصوصية في الكتابة، إلا انطلاقا من تراكم إبداعي لمجموعة من التجارب الشعرية؛ ولا يزال الشاعر في ديوانه أو مجموعته الشعرية الأولى. كما ركب الشاعر، بالإضافة إلى المركب السردي، مراكب أخرى؛ كالكتابة وفق النمط الوصفي أو الذاتي أو الحواري أو غير ذلك.

ومن النماذج الشعرية الدالة على هذه الاختيارات، بما في ذلك النمط السردي، قوله في نص (ريحٌ مومسٌ):

الرّيحُ الضّالّة،
ظَلَّتْ تَذْرَعُ الطِّوارَ بِكَعْبِها الْعالي:
جيئَةً وَذَهاباً..
مِنْ غَيْرِ أَنْ تَفْلَحَ في تَأْجيجِ شَهْوَةِ الجُدْران.
الرّيحُ اللَّعوب،
مَرَّتْ مِنْ حَيِّنا،
مَهيضَةً مِنْ وَعْثاءِ الْهُبوبِ، يائِسَةً..
ضَغَطَتْ جَرَسَ الْبابِ مُتَحَرِّشَةً بي،
ثُمَّ غَمْغَمَتْ بِلَوْعَتِها في الْأَنْتِرْفون؛
وَانْصَرَفَتْ إلى الْأَبَد.
مِنْ حينِها عَشَّشَتْ في خَلَجاتي الزَّوابِعُ،
وَانْدَسَّتْ في كَلِماتي عاصِفَةٌ حَيْزَبونٌ..
لِذلِكَ لَمْ أَعُدْ- مِنْ حينِها-
صالِحاً لِحَبْكِ الْمُهادَناتِ[109].

ومن هذه النماذج التي تبين اعتماد الشاعر النمط السردي شكلا من أشكال الكتابة، قصيدة (جلجامش):

هذا جِلْجامِشْ يَتَخَبَّطُ في يَدي،

[109]- المصدر نفسه، ص. 48.

ثُلُثاهُ إِلهٌ، وَالثُّلُثُ الْباقي بَشَرٌ،
ظَلَّ حَبيسَ هَفْوَتِهِ حتّى نالَهُ الْخَرَفُ؛
فَهامَ عَلى كُنْهِهِ،
يَعْرِضَ بُطولاتٍ بائِرَةً فَوْقَ أَرْصِفَةِ الْحَضارَة:
بَدَلَ أَنْ يَتَوَجَّهَ رَأْساً إِلى دارِ الْعَجَزَةِ!
كانَ عَلَيْهِ أَنْ..
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يُعيدَ صَوْغَ نَفْسِهِ:
الثُّلُثُ الْأَوَّلُ إِلهٌ، وَالثُّلُثُ الثّاني بَشَرٌ..
وَالثُّلُثُ الْباقي كَمبيوتر!
كانَ علَيْهِ أَنْ..
كانَ عَلَيْهِ أَنْ يَظَلَّ قابِلاً لأَيِّ تَحَوُّلٍ مُحْتَمَل[110].

وكذلك الشأن في قصيدة (من غير سابق شعر):
مَرَّةً،
مَرَّةً في أعالي خُلْوَتي،
قَعَّرْتُ قلْبي شَكْلَةَ الطَّسْتِ،
وَجَلَسْتُ أَحْتَسي نَفْسي.
كانَ صَوْتي مَعي،
فَعَكَفْتُ أَفْرُكُ صَوْتي،
لِأَقولَ مِنْ غَيْرِ سابِقِ شِعْرٍ:
الرّيحُ الَّتي تَسْتَرْسِلُ جِهَةَ الْقَلْبِ فَتَغْسِلهُ، أَنْتِ،
وَأَنْتِ بُراقي،
فَلا تَغْلقي بيني وَبَيْنَكِ بابَ الْعِناقِ[111].

فهذه وغيرها نماذج تبين اعتماد الشاعر النمط السردي شكلا ووعاء للكتابة والتواصل مع القارئ. ولا يخفى على أحد ما لهذا النمط من خصوصيات، تمكنه من المزج بين مجموعة من أنماط الكتابة؛ كالوصف والحكي والحوار وغيرها.

---

[110]- المصدر نفسه، ص. 28.
[111]- القهقهات: سامح درويش، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار الهلال، 2010، ص. 24.

هذه مجموعة من النظرات في شعر الشاعر سامح درويش من خلال ديوانه الجميل (القهقهات). والحق أني أجد نفسي، وأنا أختم هذه النظرات، مقصِّرا في حق هذا الديوان، خاصة في قسمه الفرنسي الذي يعتبر نصا شعريا آخر، بالرغم من أنه (ترجمة) قام بها الأستاذ المبدع السيد مُحَمَّد العرجوني. ذلك بأن هذا الجزء الذي يعتبر (ترجمة) لما أبدعه الشاعر سامح درويش من قصائد، هو أيضا إبداع على الإبداع الأول؛ وأرجو أن يسمح الوقت بكتابة نظرات أخرى حول هذا القسم، نسْتَكْمِلُ من خلالها النظر في ديوان (القهقهات). وبعد كل هذا لا يسعني سوى أن أقول إن الشاعر سامح درويش شاعر في جعبته الكثير من الرؤى الفوقية التي تميز طريقته في الكتابة؛ فهو شاعر أعماق عميقة أعمق من المغارات والكهوف التي تركها البحث عن الفحم في أراضي ومرتفعات مدينة (جرادة) الواعدة...

مواكب الكشف وسلطة الحلول في
(كتاب شطحات الدرويش) للقاص والشاعر سامح درويش[112]

ليس من السهل على الدارس كتابة دراسة في شعر شاعر، استطاع أن يَتَنَقَّلَ بإبداعه العذب الجميل، عبر عدد من التجارب التي سَمَحَتْ له بأن يكون مواكبا معايِشاً لجميع الأشكال التعبيرية الإبداعية التي أصبح لها وقعٌ وصيتٌ داخل دائرة الشعر في بعده الإنساني. وبالرغم من حِرْصِ الشاعر سامح درويش، وهو محور هذه الدراسة انطلاقا من ديوانه (كتاب شطحات الدرويش) الصادر عن منشورات الموكب الأدبي، عام 2015 في طبعة أنيقة أخّاذةٍ، على هذه المواكبة، إلّا أنّه ظَلَّ، على الدوام، ذلك الفَحْلَ الذي يقف بأقدام ثابتة على أرض التأصيل النابع من شكل الكتابة الشعرية وموضوعاتها؛ تلك التي أَخْلَصَ لها، وآمَنَ بها وبخصوصياتها..

سبق لي، منذ عقد من الزمن تقريبا، أن قرأت للشاعر سامح درويش تجربته الشعورية الأولى (القهقهات)، والتي نالت مني الإعجاب والتقدير؛ انطلاقا مما وقفتُ عليه من تجريب إبداعي، تحدثتُ عنه في ذلك الحين بتوصيف (القصيدة القصيرة جدا)؛ تأسيا بمن يكتبون في جنس القصة القصيرة جدا. وقد شرحت في تلك الدراسة كيف أن الشاعر استطاع أن يوفِّرَ لنصوصه الشعرية القصيرة جدا، قالبا حكائيا طريفا، وفي الوقت نفسِهِ فاعِلا، جَعَلَ منها إبداعاً يجري، في تلقي القارئ، مجرى الحكمة التي تَمّ التعبير عنها انطلاقا من موقف وسياق جمع فيه المبدع بين الشعري والسردي جمعاً متناسباً..

وحين ألفتُ كتابي (مبدأ الخصوصيات، أو مُعَيِّناتُ قراءة النَّصِّ الأدبي)، بَيَّنْتُ كيف أن كثيراً من الشعراء الذي استطاعوا أنْ يراكموا عددا هاما من التجارب الشعورية، وصلوا بكتابتهم الإبداعية الشعرية إلى مستوى الخصوصية؛ تلك الخصوصية التي تُمَيِّزُهُم عن غيرهم من جهة، وتمنح شعرَهُم مَيْسَماً، لا يمكن للقارئ المُدْمِنِ العالِمِ وغير العالِمِ أن يُخْطِئ معالِمَهُ.. يَحْدُثُ هذا في الشعر كما يَحْدُثُ في السرد، وفي الفن بصفة عامة؛ إذ لكل مبدع، في النّحتِ أو التشكيل أو الموسيقى أو السينما أو المسرح أو تصميم الرقصات أو غير ذلك، خصوصياته التي تُمَيِّزُ فَنَّهُ وتجعلُ له طابَعاً خاصّاً به..

وقد طرحتُ في كتاب (مبدأ الخصوصيات، أو مُعَيِّناتُ قراءة النَّصِّ الأدبي)، جملة من هذه الخصوصيات التي رَتَّبْتُها في مستويات تعبيرية كتابية؛ منها النموذج الحكائي؛ أي تلك الكتابة الشعرية التي لا تَنْفَكُّ عن الحكاية؛ إذ أنَّ من الشعر ما هو استعراضي، وما هو وصفي، وما هو إخباري يقتصر على الإحاطة بموقف من المواقف أو أمر من الأمور، بالإضافة إلى النموذج السردي الذي يحكي فيه الشاعر حكايةً وفق المعايير الموجودة في كل نَصٍّ

112- ألقيت هذه المحاضرة في إطار أشغال...

قَصَصِيٍّ، بحيث يُوَفِّرُ لنَصِّهِ الشعري/ الحكائي شروط قيام القِصَّةِ، بما في ذلك الشخصيات والمكان والزمان والأحداث وغير ذلك من مكونات القَصِّ..

والشاعر سامح درويش أحد هؤلاء الشعراء الذي جمعوا في كتابتهم الشعرية بين ما هو حكائي وما هو شعري، وهو الأمر الذي ليس ميسوراً لأيٍّ كان، إلا إذا كان من هؤلاء الفحول الذين استطاعوا التّمَرّسَ بتجريب عدد من الأشكال التعبيرية، وعبر أزمنة متوالية. وهو الأمرُ نفْسُهُ الذي قام به سامح درويش، بدءا بمجموعته القصصية الأولى (هباء خاص) الصادرة عام 1999، ثم روايته (ألواح خنساسا) الصادرة عام 2004. وصولا إلى ديوان (القهقهات) الصادرة عام 2010، و(مراتيج باب البحر) الذي يعتبر تجربة مشتركة مع مجموعة من الشعراء العرب، وقد صدر عام 2009. وانتهاء بـ (كتاب شطحات الدرويش) الصادر عام 2014، ثم ديوان (برشاقة أكروبات) الصادر عام 2015، فتجربة الهايكو في (خنافس مضيئة) الصادر في العام نفسه 2015.

ومن هنا، أمكن القول بأن تجربة الكتابة لدى سامح درويش مرت بثلاث مراحل كبرى، يمكن إيجاز محطّاتِها فيما يلي:

- ✓ المحطة الأولى، وهي محطة (هباء خاص) و(ألواح خنساسا). فأما الأولى، فمجموعة قصصية صدرت عام 1999، في حين جاءت روايته (ألواح خنساسا) خمس سنوات بعد ذلك، في عام 2004.
- ✓ المحطة الثانية، وهي محطة ديوان (القهقهات) الصادرة عن وزارة الثقافة المغربية عام 2010، بالإضافة إلى هذا الديوان المشترك مع عدد من الشعراء العرب: (مراتيج باب البحر)، والذي كان بتونس عام 2009. ويبقى ديوان (القهقهات) الديوان المميز لهذه المحطة الهامة في كتابة سامح درويش، وهي المحطة التي شهدت عودة المبدع إلى أصوله التي أخلص لها في صباه وشبابه؛ أصول الكتابة الشعرية.
- ✓ المحطة الثالثة، وهي محطة كُلٍّ من (كتاب شطحات الدرويش) الصادر عام 2014، ثم (برشاقة أكروبات) الصادر عام 2015، فـ (خنافس مضيئة) الصادر في العام نفسه؛ وكلها من منشورات الموكب الأدبي، الذي يعتبر الشاعر سامح درويش قائده وفارِسَهُ كُلَّ عام بالجهة الشرقية..

والفائدة التي نستقيها من توالي هذه المحطات الثلاث، هذا التَّحوّل من الكتابة السردية إلى الكتابة الشعرية، بالرغم من أن سامح درويش بدأ في طبعه وأحاسيسه شاعراً؛ وهذا ما شهدتْ به مرحلة صباه وشبابه، إلا أنَّ النشر طال السرديات قبل الشعر الذي ظَلَّ قابعا في مسودات الرجل، لا يستطيع إخراجه.. وبعد ذلك هذه المرحلة الأولى التي شهدت تَقَدُّمَ السردي، على غير رغبة الرجل، جاءت محطة الكتابة الشعرية؛ حيث صدر ديوان (القهقهات) مُخَلِّصاً الشاعر من رِبْقَةِ السرد، عائداً به إلى مياهِهِ العذبة التي يُفَضِّلُ العوْمَ فيها..

وهنا فائدة أخرى لا بد من الانتباه إليها، وهي بقاء ظلال الكتابة السردية في تجربة سامح درويش. ويمكنني الذهاب إلى أبعد من هذا، لأقول بأن تجربة التلاقح بين الشعري والسردي بدأت عند الرجل قبل أن ينشر أي

سطر من إبداعاته سواء السردية منها أم الشعرية. لذلك حين أصدر الشاعر ديوان (القهقهات)، ظهر هذا التزاوج العذب الجميل بين ما هو شعري وما هو حكائي في كتابته الشعرية. وحين قرأت هذا الديوان، كنتُ قد رَكَّزْتُ على هذه الخصيصة، التي لا يمكن لأحدٍ أن يُخْطِئَ معها شعر سامح درويش الذي لا يمكن أن يُقَدِّمَ صورةً شعرية ما إلا من خلال البُعْدِ الحكائي السردي..

كما سبقت لي الإشارة إلى أن الانتقال من الشعري إلى السردي أصعب بكثير من حدوث العكس؛ أي الخروج من السرد إلى الشعر؛ وهو الأمر الذي نقرأه في تجربة سامح درويش، بالرغم من أن هذا صحيح فقط على مستوى تواريخ النشر. أما بخصوص التجارب الحقيقية المعيشة من قِبَلِ الشاعر، فإن الشعر ساكنٌ قَلْبَ الشاعر منذ وعى التعبير عن حاجاته ورغباته تعبيراً إبداعيا استعاريا جمالياً. وقلتُ أيضا بأن مَنْ كَتَبَ الشعر أولا، ثم انتقل إلى السرد، من الصعب عليه أن يعود شاعراً كما كان. والأمر ليس كذلك بالنسبة إلى السبق السردي الحكائي الذي يتلوه عمل الشعر. وتبرير ذلك، كامِنٌ في أن الكتابة الشعرية تتضمن حتما الحكي، وليس الأمر كذلك بالنسبة للكتابة السردية التي ليس شرطا أن تستدعي الشعر؛ بل إننا نادرا ما نقرأ شعراً في الحكي، ولكننا نقرأ حكيا في الشعر. تماما كما هو الحال في مقولة الشاعر الفرنسي الكبير (بول فرلين/ Paul Verlaine) الشهيرة المتعلقة بالوصف والحكي داخل النص السردي؛ حين رأى بأننا لا يمكن أن نحكي دون أنْ نَصِفَ، في حين بمقدورنا أن نَصِفَ دون أن نكون في حاجة إلى حكيٍ..

إن صورة التناسب والتجانس الحاصلة بين الحكي والشعر في تجربة سامح درويش، لَمِنَ النماذج التي يمكن أن تُحْتَذى في الكتابة المعاصرة التي تروم الجمع بين الجنسين، دون ظهور جنس السرد في صورته التي تعني القصة أو الحكاية أو الرواية، وإنما المقصود بهذا التجانس ذلك الحضور الكاتم الذي يَدِبُّ داخل الجسد الشعري دبيباً خفيفاً غير فاضح ولا لافتٍ للانتباه. وهذا ما يميز كتابة هذا الشاعر الذي يَنْحَتُ من صخْرٍ، وهو يَكْتُبُ من أعماق تجربته الحياتية المرتبطة بكل مشاعر الحزن والفرحة، والتفوق والفشل، والقوة والضعف؛ كل هذا يجد طريقه إلى شعر سامح درويش، دون أن يطغى إحساس من هذه الإحساسات على غيره.. وهذا يعني أننا، ونحن نقرأ سامح درويش، نجد أنفُسَنا حُيال شاعر/ إنسان يعيش الحياة بكل صورها ومواقفها..

وبالإضافة إلى هذا الامتزاج المتناسب بين الكتابة الشعرية ورح السرد التي تسكن شعر سامح درويش، فإن للصورة الشعرية حضورها الكبير في نص هذا الشاعر، إذ لا يمكن أن نقف له على شعر أو مقطع، لا يُفَتِّقُ من أكمامه استعارَةً، أو تشخيصا، أو توريةً، أو كناية، أو تشبيهاً، أو غير ذلك من الوجوه البلاغية التي تجعلنا نضع أقدامنا في عالم (اللغة العليا)؛ لغة الشعر.. والجدير بالذكر أن سامح درويش لا يركِّبُ صوره الشعرية، كما سنرى، تركيبا كلاسيكيا كما هو الحال في الشعر القديم، وإنما ينحو فيها منحى الخلق الجديد الذي تظهر فيه الصورة نتاجاً لتأمل شخصي بديع، وتركيباً لعدد من العناصر والمكونات التي نَقْطَعُ قَطْعاً بانه من الصعوبةِ بِمَكانٍ تركيبُها، فإذا بالشاعر يُرَكِبُها تركيباً بديعاً، تسمو فيه الجملة الشعرية سُمُوَّ اللغة التي احْتَضَنَتْها..

من هنا، سيتمحور حديثي، في هذه الدراسة، حول أمرين اثنين: فأما الأول، فيكمن في هذا التمازج بين الشعري والسردي في كتابة سامح درويش. في حين، يمارس الأمر الثاني ظهوره في لغة الاستعارة التي يشتغل بها الشاعر، ويكون هو الخالق المبدع لها، دون أن ينهج نهج التقليد والاستعارة من غيره.. سامح درويش يترك للمواقف والسياقات الشعرية والحياتية، هي التي تُنْشِئُ صوَّرَها الشعرية، وإذا تَدَخَّلَ في ذلك، فهو التَّدَخُّلُ الذي لا يتجاوز حدود التوضيب الذي تحتاج إليه هذه الصورة أو تلك.. والنماذج الشعرية التي سنقف عندها، هي التي ستتولى توضيح هذا الاشتغال والتوظيف الذي يأتي به الشاعر..

يقع ديوان (كتاب شطحات الدرويش) في سبع وعشرين ومائة صفحة، وهو كما سبقت الإشارة إلى ذلك من منشورات الموكب الأدبي، وجاءت طبعته الثانية عام 2015. ويضم الديوان بين دفتيه سبعين نصّاً شعريا، كُلُّها من تلك العيِّنَةِ التي ألِفْنا قراءتها عند الشاعر، منذ ديوان (القهقهات)، وهي عيِّنَةُ النصوص الشعرية القصيرة، أو حتّى القصيرة جدّاً.. وقبل الوقوف عند مضامين هذه النصوص الشعرية، والبناءات التي أُفْرِغَتْ فيها، أدعو القارئ الكريم إلى وَقْفَةٍ سريعةٍ عند بعض النظرات التي تَخُصُّ مسألةَ العنونة؛ عنونةِ النصوص الشعرية عند هذا الشاعر. وما علاقة هذه العناوين التي خُصَّتْ بها القصائد بالعنوان الرئيس للكتاب (شطحاتُ الدرويش)؟

فمن بين السبعين عنوانا التي وسمت القصائد التي يَضُمُّها هذا الكتاب، نجد خمسة وخمسين عنوانا جاءت في بنية الكلمة الواحدة؛ وكلها نكرات، في حين نقرأ خمسة عشر عنوانا فقط وَقَّعَها الشاعر في أكثر من كلمة؛ أي في بنية الجملة؛ سواء كانت اسمية أم فعلية.. وليس القصد من هذا الإحصاء الوقوف عند بنية العنونة داخل هذا الديوان فحسب، وإنما للتنبيه إلى أمر في غاية الأهمية، يكمن أساسا في أن سامح درويش دوما يجنح إلى الإيجاز؛ سواء تعلق الأمر بمتون إبداعاته أم بعناوينها، أم حتى بأجناسها؛ وهو الأمر الذي سأعود إليه بكثير من التفصيل؛ حين الإشارة إلى تجربته العربية المغربية الفريدة في كتابة شهر (الهايكو) الياباني؛ ولكن على الطريقة المغربية؛ أو لنقل حتى الطريقة التي تسجل خصوصية الجهة الشرقية..

ونأتي، بعد هذا، للوقوف عند هذا الأمر الأول الشكلي الذي سبق الحديث عنه في تجربة الكتابة الجديدة التي يخوضها سامح درويش انطلاقا من (كتاب شطحات الدرويش). واللافت للنظر في هذا الأمر، أن الشاعر لا يزال مخلصا لطريقته في كتابة القصيدة؛ سواء تعلق الأمر ببنيتها التي تكم دوما في بنية القصيدة القصيرة، والقصيرة جدا. بالإضافة إلى أن سامح درويش شاعر مخلصا لنموذجين اثنين في الإبلاغ الشعري، سبق لي الحديث عنهما في مؤلفي حول (مبدأ الخصوصيات، أو معيّنات قراءة النص الأدبي)؛ ويتعلق الأمر بالنموذج الوصفي، والنموذج السردي. إلا أن الجديد في هذه التجربة، هو تراجع النموذج السردي، في مقابل استواء النموذج الوصفي.

ولكن ما الداعي إلى هذا الاستواء للنموذج الوصفي على حساب النموذج السردي الذي طغى على تجربته الأولى في ديوان (القهقهات)؟ إن الرجوع إلى مضامين النصوص وتوجهاتها، هو الذي يمكننا من الإجابة على هذا السؤال؛ إذ الشاعر مُقْبِلٌ في (كتاب شطحات الدرويش) على تجربة جديدة في الكتابة، أو هو واحد من المشاريع الجديدة التي يشتغل عليها سامح درويش. والأمر يتعلق بالقصيدة الصوفية التي تُمَثِّلُ شكلاً من أشكال الارتقاء

والسمو لدى الشاعر، في اتجاه الذات الإلهية. والمعروف أن تحقيق مثل هذا المقصد، لا يمكن أن يكون إلا بالتأمل وإدامة النظر، وسبر أغوار الأشياء؛ طَمَعاً في الوقوف على (الحقيقة)؛ حقيقة الأشياء والظواهر والإحساسات.. ومقصد كهذا يُلْزِمُ الشاعر بتقديم النموذج الوصفي في بناء المتن الشعري، على النموذج الحكائي السردي.

وقبل الوقوف عند جملة من النماذج الدالة على هذا الاختيار في السواد الأعظم من مقطَّعات هذا الديوان: (كتاب شطحات الدرويش)، تجدر الإشارة إلى أن سامح درويش يكتب في هذا الديوان (قصيدة واحدة)، وإن ظهرت عبارة عن نصوص متفرقة، يعلو كُلَّ واحد منها عنوان مستقل بذاته.. فالموضوع الواحد الذي يجمع هذه الفرائد، والمقاصد المتماثلة في جميع النصوص، بالإضافة إلى المعجم الشعري نفسِهِ الذي يدور في جميع القطع الشعرية السبعين، يَشْهَدُ على أننا، في حقيقة الأمر، حُيالَ نَصٍّ واحد؛ بناه سامح درويش قطعةً قطعةً؛ أو لنقل: نحن حُيالَ مشروع شعري كبير، عَمِلَ الشاعر على تحقيقه انطلاقا من جملة من المحطات الشعرية الصغيرة؛ وكأن الأمر يتعلق بأودية صغيرة تأتي من هنا وهناك؛ لِتَصُبَّ في النهر الكبير، الذي بدوره، يتَّجِهُ نحو اليَمِّ..

ومن النماذج التي يمكن الوقوف عندها في هذا الصدد الذي نستعيد من خلاله قصر النصوص الشعرية، ثم النموذج الوصفي المؤطر لروح الكتابة لدى الشاعر، بالإضافة إلى هذا التكامل البنائي بين الأجزاء والكل، نقرأ نصَّ (أول الخطو):

أنتِ هنَاك فيّ،
وأنا الأعْمَى لا أرَى..
أيّهذا القولُ
قُدْني إلَى تَعْتَعَانِ السّكْرِ،
حتّى تفِيضَ بعِشْقِي دِنانُ السّرِّ،
حتّى أرَى..

أنتِ هُنا فيّ،
نافِرةً مثْل قصِيدَةِ نثْرٍ،
وأنا هُنَا فيكِ
أتهَجّى أوّلَ خطْوِي،
خارِجَ دائِرةِ الصّحْوِ،
إنّي أرَى.. إنّي أرَى.

ومن ذلك أيضا قصيدة (إشراقة)؛ ومنها قول الشاعر:

ذَلّني حبُّكِ .. وحْدَهُ ذَلّنِي،
فاخْتليْتُ فيكِ أحْتسِي لَذّة الذّلِّ،

حتّى ذابَ فِي ظِلّي ظلُّكِ.

حُبّك وحْده ذلّني،
حتى أشْرقَ القوْلُ لي من جمْركِ،
وتَجلّى بِلا لُغةٍ لي قوْلُكِ.

إنّني أشْهدُ أنّ حُبّك ذلّني،
وأنّ مُنْتهَى لوْعَتي فيكِ،
أنْ لا ذُلّ يُشَدُّ إليْه القوْلُ إلاّ ذلُّكِ.

ونحن حين نقرأ هذه النصوص الشعرية، ونص (فناء) الذي سنقف عنده، بعد حين، نجد أنفسنا حيال مجموعة من اللوحات التشكيلية المعروضة داخل فضاء واحد، موصوف بالتناسُقِ والتناسب بين جميع مكوناته. فالألوان نَفْسُها وأبعاد الطول والعرض، ومساقط الضوء الموجودة في هذه اللوحة، هي نفسُها الموجودة في اللوحات الأخرى؛ يقول سامح درويش في لوحة (فناء):

لَيْتَنِي أذْهبُ فِي المدى بَدَدا،
كيْ تَكْتبَني فَراشةٌ علَى خَدِّ ورْدَة،
أوْ أعْلَقَ مثْل غُبَارِ الطّلْعِ،
علَى أرْجُلِ نَحْلَة.

لَيْتَنِي أتَناهَى علَى مَهَلٍ إليْكِ،
بِفَصاحَة شَعْشَعِ دُخّان،
كيْ تَفْرَحَ السّماءُ بِبَلاغَةِ نَارِي،
أوْ يَلُفّنِي شَاعِرٌ مثْلَ اسْتِعارَةٍ هائِمَة.

يا لَلْهَباءِ الطّلْقِ،
وُجودُكِ يعْفِينِي منْ وَعْثَاءِ الوُجُودِ،
فَلاَ تَرُدِّي مِزْقَةَ الفَراغِ.. ذَاكَ أنَا،
فَيكِ أفْنَى وفِيكِ أُبْعَثُ حُمّى.

وانظُرْ إليه كيف يستعيد الكلمات نفسِها الموجود في النصوص السابقة، ثم يعمد إلى توزيعها توزيعا جديدا؛ ما دام الأمر يتعلق بلوحة كبيرة، أو معرض واحد متناسق متجانس؛ يعرض فيه سامح درويش لوحاته، الواحدة جنب الأخرى؛ يقول في نَصٍّ (ترويض):

بِيَدٍ منْ ضبَابٍ،

تُوقظِينَ ظِلالَ أدْغَالِي،

فَأضِجُّ كثِيفًا بِكِ.

بِوُحُوشِي أعْشَقُكِ،

وأهْفُو إليْكِ

بِكوَاسِرِي و نُمُورِي.

شوْقُكِ يا موْلاتِي مُفْترِسٌ،

فكيْفَ لا أخْمشُ طيْفَكِ

بِمخَالِبِ أشْعَارِي؟!.

تضُمّينَنِي،

فَأدّفّق شلاّلَ نورٍ بين ذراعيْكِ،

إنِّي أُرَوَّضُ بالقُبَلِ!.

والملاحظ أن سامح درويش لا يتجاوز في نصوص (كتاب شطحات الدرويش) الثلاثة أو الأربعة مقاطع بالنسبة لك نَصٍّ؛ وهو الأمر الذي سنعود إلى الحديث عنه، فيما بعد، حين نقف عند التجربة الثانية للرجل في ديوان (برشاقة أكروبات)؛ وما تضمنه هذا الديوان من نصوص شعرية عذبة قصيرة جدا، يبني سامح درويش من خلالها وقفتَهُ الأولى على أرض شعر (الهايكو) الياباني.. يقول في نصِّ (دَفْقَةُ شعرٍ):

لا شَكْلَ لِي،

سوَى ما ترْسمُه يدَاكِ،

دفْقَة شِعْرٍ أجِيءُ،

فتَصُبّيِنَنِي فِي الكَلِماتِ،

كيْ أتشَكّلَ،

وأنَا أشعُّ بِمعْناكِ،

نشِيدًا فِي جبّةِ الشّطَحاتِ.

ذلِكَ الدّرْويشُ،

بيْن ذراعيْكِ يُؤجّجُه جوَاكِ،

إنّهُ منْ لظَاكِ يكُونُ،

نارٌ تلْفَحُ نارًا،

حِينَ يلْتَحِمُ الجَمْرُ بالجَمْرِ،

فأيُّهما يا تَرى،

نارُ ذلِكَ الدّرْويشِ.

فالرسام أو الفنان التشكيلي إنسانٌ يُبْدِعُ من خلال الألوان والأشكال والخطوط، وسامح درويش يُطَوّعُ اللغة؛ لِتَصيرَ بين يديه جملة من الأصباغ المتنوعة التي تسيلُ على بياض الورق، فترسُمُ عهداً جديداً للعشق، يَخْتَلِفُ عما أَلِفَ الناسُ البُكاءَ عليه وَصْلاً أم هَجْراً؛ بل إنّ الشاعر يُوَظِّفُ المعجم الدال على الرسم والتشكيل بكثرة؛ بما في ذلك الفعل الدال على الرسم، منسوباً إليه تارة، وإلى تلك المرأة التي ترْسُمُهُ تارات أخرى. كما نقرأ مفردات أخرى من المجال نفسِهِ؛ كاللوحة، والريشة، والأصباغ، والألوان، والتشكيل، وغير ذلك.. يقول في نصِّ (دَنْدَنَة):

مِنْ جِلْدِ قَصِيدَةٍ قديمةٍ ،

وحِبَالِ الهَايْكُو،

سَوّيْتُ هَجْهُوجِي بِيَدِي.

دَدَنْ.. دَنْ.. دَدَنْ،

هَلْ تسْمعِينَ هَذهِ الدّنْدَنَةْ،

هِيَ لِأَجْلِكِ تَسْكُنُ أشْعَارِي.

تَارَةً بِقَرَاقِب نُورَانيّةٍ فِي اليَدَيْنِ،

وطَوْرًا أُكَلِّمُ هَجْهُوجِي،

اللهُ وأنْتِ يَسْمعَانِ ابْتِهالِي.

ولا يمكن لقارئ نصوص (كتاب شطحات الدرويش) أن يُخْطِئَ هذا التمازج والتلاقح بين جملة من الفنون والأجناس الإبداعية، داخل هذا الديوان؛ من ذلك الموسيقى والرسم والمسرح والشعر والغناء والسَّماع؛ كُلُّ هذه الأشكال الفنية تَتَعانَقُ في نصوص الديوان؛ لِتَرْسُمَ اللوحة الأخيرة الكبرى التي سَتُعْرِبُ، في نهاية المطاف، عن الغاية السامية من تأليف هذا الديوان، وخوض هذه التجربة التي لم تكن أبداً سهلةً بالنسبة إلى الشاعر سامح درويش.. بقول في نَصِّ (إنشاد):

لَيْسَ لِي سوَى عشْقِي،

وأنَا أدورُ أُنْشِدُهُ،

أنْتِ وحْدكِ جمْهُورِي،

أهُبُّ بشوْقي إليْكِ،

وَكُلُّ وجِيبِي لكِ أحْشُدُهُ.

لا حاجَةَ لِي بمُكبِّرِ الصّوْتِ،

لأنّني أكْتبُ بالقُبَلِ،

وأنْشِدُ- إذْ أنْشِدُ- أنْوارِي،

فكَيْفَ أقْدَحُ أشْعَارِي،

إنْ لمْ يكُنْ منْ شفَتيْكِ.

ويقول في نص (غشاوة)؛ يذكُرُ (القيثارة) و(النَّغَمَ) و(النّايَ) و(الأنين) و(الشَّهيق)، والأصابع التي تتولى العزف على القيثارة:

لنْ أبْحثَ عنّي !

فأنَا قدْ صِرْتُ فيكِ سِوايْ.

منْ بيْنِ أصَابعِ الشّوْقِ

أصّاعَدُ نغَمًا إليْكِ.

مثْل قِيثَارة شاعِرٍ غجَريّ،

أئِنُّ تَارةً،

وتَارةً أشْهَقُ مثْل نايْ.

يَا لَلْغشَاوَةِ !

العِبارَةُ حقًّا تَضِيقُ،

فهَا أنَا بِلاَ لُغَةٍ

أقَشِّرُ الآنَ لمعَ اليَقينِ،

وأفْنَى

بأقْبَاسِ الإشَارةِ

فِي معْنىً لكِ قدْ تجَلّى.

والمتتبع جميع نصوص الديوان، يجد أنها مكسوة بألوان واحدة، ومفردات متشابهة؛ كلها من قاموس واحد هو قاموس الصوفية والسالكين وكل مَنْ يرجو معرفة الأبعاد الأخرى الحقيقية للخلق الإلهي، وما ينطوي عليه ذلك الخلق من سُمُوٍّ شامل لا أوَّلَ له ولا آخر؛ سوى ما يُحيطُ به الخالق سبحانه.. يقول في نصِّ (صَفيرٌ):

يا لَلْمهَابَةِ !

يُصَفّرُ الشّوقُ فِي خَلجَاتي،

فأتَلوّى مثْل زوْبعَةٍ،

ويصِيرُ ما زرَعْتِ فِيّ منْ قصَبٍ

نَاياتٍ لِذيّاكَ الصّفِيرِ.
صنَوبَرٌ كَثيرٌ نمَا فِي القَلْبِ،
مُذْ هَطلْتُ بِكِ،
فلاَ تعْجَبِي موْلاَتِي،
إنْ وجدْتِ العصَافِيرَ تسْكُنُ نبْضِي،
وإنْ رأيْتِ دمِي يخْضَرُّ.

فهو يذكر القَصَبَةَ والناي والشَّذْوَ والشوق الذي يكاد يتكرر في جميع نصوص الكتاب. وَكُلُّ هذا من آثار هذا التجريب الجديد الذي دَخَلَ سامح درويش يَمَّهُ. ومن ذلك أيضا قوله في نَصِّ (اسْتِظْهارٌ) يذكر الصعود والشوق والروح والهوى والغيْم، وَكُلُّ ما يُحْكِمُ دائرة تشكيل لوحة الصعود نحو ذراعي هذه المرأة التي سنعود إلى الحديث عنها ضمن الأمر الثاني من هذه الدراسة:

صُعُدًا إليْكِ،
أتَهَجّى نُدُوبَ الرّوحِ،
وأقْرَأُ أشْواقِي،
لِكيْ لاَ تَتلَعْثَمَ نَارِي،
أوْ يَتلَكّأَ فِي اللّمَعانِ جُرْحِي،
وأنَا أسْتَظْهِرُنِي
حِينَ ألْقَاكِ.

صُعُدًا إليْكِ،
جَذْلانَ تبَخّرْتُ،
فجَمّعَنِي الشّوقُ
بيْنَ ذرَاعيْكِ،
فَلاَ تَرْثِيْ لِحَالِي،
إنْ بدّدَنِي الآنَ هوَاكِ،
أوْ إنْ أنَا..
بالقُبَلِ انْهمَرْتُ.

تلك إذن مجموعة من النماذج الشعرية التي تُظْهِرُ وَلَعَ سامح درويش بالبنية القصيرة جدّا إطارا لما يَكْتُبُهُ من شعر. لذلك لم يَكُنْ غريبا أن ينحو هذا الشاعر منحى شعر (الهايكو) كما في ديوانه (خنافس مضيئة). والجدير

بالذكر أن سامح درويش من أكثر شعراء جيله والأجيال التي سبقته جُنوحاً إلى هذا النمط من الكتابة؛ نمط القصيدة القصيرة جدا؛ ولكنها القصيد التي تؤسس مع أخواتها، داخل الديوان، شكلَ قصيدة واحدة طويلة، مُفْرَغَةٍ في موضوع واحد. فسامح درويش لا يكتب القصيدة وابنة عمها، ولكنه يكتُبُ القصيدةَ وأخْتَها. وفي هذا دليل على وَعْيِهِ بأنه دائم الاشتغال على تجارب كبرى، في الوقت الذي يشتغل غيره على قصائد.

وهنا، لا بد من الوقوف عند أمر في غاية الأهمية، يكمن أساساً في تَعَرُّفِ شريحة هذا الرَّجُل الذي هو الشاعر سامح درويش. قال ابن عبد ربِّه القرطبي الأندلسي (ت. 328 هـ) في كتاب (الزبرجدة) من (العقد الفريد)؛ يذكر أصناف الرِّجال: "الرجال أصناف ثلاثة؛ فرَجُلٌ كالغذاء؛ تحتاج إليه في كلِّ وقتٍ، ورجُلٌ كالدواء؛ تحتاجُ إليه مِنْ وقتٍ إلى وقتٍ آخر، ورجُلٌ كالدّاء؛ لا تحتاجُ إليه أبدا..". والشاعر سامح درويش من هذه العيِّنَةِ الأولى التي لا يمكن الاستغناء عنها. فبالإضافة إلى أنه الشاعر المُبَرَّزُ وسط أقرانه من رجال جيله، فهو أيضا الفاعل الجمعوي الذي لا يرتاح له بال ولا يَسْكُنُ له نشاط، في مختلف المجالات التي يَشْهَدُها شرق المملكة، خاصة مدينتي جرادة ووجدة. ثم إنه الإنسان الرقيق الذي يتأثر لأبسط المواقف التي تَحْدُثُ أمامه، أو تلك التي تُرْوى له. أما في مجال الإبداع، فهو الكاتب المهووس بالتجريب؛ سواء تعلق الأمر بالسرد، أم الشعر..

وما دُمْنا ذَكَرْنا التجريب، فإن سامح درويش واحد من شعراء قلائل في العالم العربي كُلِّهِ، يَشْتَغِلونَ على النماذج الإبداعية، بدل الاشتغال على القصائد والنصوص الشعرية؛ أي أنَّ الشاعر مأخوذٌ بتجريب طُرُقٍ في الكتابة، شكلا وموضوعاً، ولا يَهُمُّهُ أن يَكْتُبَ قصيدة في هذا الغرض أو ذاك. وهذا ما يجعل منه الشاعر الواعي بتجربته الشعرية، والباحث باستمرار على نفسه، شكلا وموضوعاً؛ وكأنه هو نفْسُهُ القصيدةَ التي تُحاوِلُ في كُلِّ كتابةٍ أنْ تَسْتَقِرَّ على حالٍ.. ومن هنا، يكون سامح درويش شاعر التجريب الأكثر نشاطا في هذا الجانب، والباحث باستمرار على النوع الكتابي الذي يناسِبُ شَخْصَهُ وما يَحْمِلُهُ بين جوانحه..

ليست الكتابة بالنسبة إلى سامح درويش مجرد أسْطُرٍ شعرية يُدَبِّجُها الشاعر في هذا الغرض أو ذاك، وإنما الكتابة التحام بعددٍ مِنَ الذَّواتِ والمواقف التي وَجَبَ على الشاعر أنْ يَعِيَها. وهذا ما نقرأه في النصوص الكثيرة التي قَدَّمَ بها سامح درويش ديوانه (برشاقة أكروبات)، وهو الديوان الثالث ضمن هذه المشاريع التي أصدرها الشاعر دُفْعَةً واحدةً: (كتاب شطحات الدرويش)، و(برشاقة أكروبات)، و(خنافس مُضيئة). واللافت للنظر أن الشاعر أصدر هذه الدواوين الثلاثة في حُلَّةٍ واحدة؛ وكأنَّها مشروع واحد في الكتابة، وتجربة فريدة في الإبداع.. يقول سامح درويش في نص (بِمِزاج سُنْبُلَةٍ):

أَكْتُبُ كي أُعيدَ نَبْضَ الحياةِ للكلماتِ
وأَسْتَخْلِصَ العطْرَ مِنَ الحَجَرِ،
أَكْتُبُ بِمِزاجِ سُنْبُلَة،

كي أصْنَعَ من الحبِّ مُعادِلَ قُنْبُلة[113].

ويقول في نَصٍّ (بِبَلاهَةٍ):

أَكْتُبُ بِبَلاهَةٍ،

فَتِلْكَ مكيدَتي في مَحْوِ ما تَبَقّى مِنّي

وتِلْكَ إغْماضاتي الواقياتُ

كيْ أَتحاشى فراشاتٍ تُرَفْرِفُ حول بُقَعِ الدَّمِ

كما تُرَفْرِفُ حول شَقائقِ النّعمان،

كيْ أَتَحاشى نَثارَ جُمْجُمَتي

على أرْصِفَةِ الطُّرُقات[114].

ويؤكد الأمر نفسَهُ وبطريقةٍ أخرى في نَصٍّ (في غَفْلَةٍ مِنّي):

أَكْتُبُ في غَفْلَةٍ منّي،

لِكَيْلا أُعَكِّرَ مزاجَ القصيدة باستعاراتٍ فاسِدة،

ومجاز مُنْتَهي الصلاحية،

لِكَيْلا أُلَوِّثَ مَجرى الفِطْرَةِ في الكلمات،

أَكتُبُ هكذا، في غَفْلَةٍ منّي،

لِكَيْلا أُصابَ بِفَقْرِ اللغة،

أوْ تُصابَ قصيدتي بالهيموفيليا،

لِكَيْلا أَسْقُطَ في شَرَكِ الحِكْمَةِ الخادِعة،

وأقْعُدَ دون شعري،

كَأَيِّ خُنْثى بين الحكمةِ والشِّعْر،

أَكتُبُ في غفلةٍ منّي،

لِكَيْلا أُحَرِّفَ مشيئةَ الأشياء،

ولا أَخْدِشَ بإدراكي سَلائِقَ الكائنات،

فأنا حين أَحْضُرُ وقتَ الكتابة،

يَفْسُدُ كُلُّ شيء..[115].

[113]- برشاقة أكروبات: سامح درويش، منشورات الموكب الأدبي، ط. 1/ 2015، ص. 11.

[114]- المصدر نفسه، ص. 6.

[115]- برشاقة أكروبات: سامح درويش، ص. 9-10.

وهكذا يتواصل الديوان بكامله، على هذه الشاكلة التي يُبينُ، من خلالها، سامح درويش على طريقته في الكتابة، وكيف يَكْتُبُ، والغاية من هذه الكتابة، وكل ما له علاقة، قريبة أو بعيدة، بهذا الطَّقْسِ الجميل الذي يُؤَرِّقُ الشاعر. ومن الدلائل الواضحة على هذه المعاناة التي تُؤَرِّقُ الشاعر فيمَ يَخُصُّ أمر الكتابة لدى هذا الشاعر، أنَّهُ خَصَّها بديوانٍ كامل هو (برشاقة أكروبات). ونادرا ما وجدنا غيرَه من الشعراء العرب يقومون بالأمر نَفْسِهِ. وكُلُّ هذا نابع من وعْيِ الشاعر بالمسؤولية العظمى التي يَحْمِلُ على عاتقه؛ وكأنه يقول: كتابة الشعر لا تقف عند حدود مفردات نَضُمُّ بعضَها إلى بعض، كما كان يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في مؤلفه (دلائل الإعجاز)، وهو يميّزُ بين (النَّظْمِ) وَ(الضَّمِّ)، وإنما الكتابة مسؤولية وهوىً تَعْتَمِلُ فيه الرّوحُ والنَّفْسُ والقلبُ والفؤاد، وكُلُّ الجوارحِ التي من شأنها أن تُضيف إلى الكتابة قيمةً جديدةً..

ومن هذا الباب؛ باب الكتابة، نَلِجُ الأمر الثاني في هذه الدراسة، وهو المتعلق بالجانب الموضوعاتي في ديوان (كتاب شطحات الدرويش). ونَفْتَتِحُ هذا المهْيَعَ بنصٍّ لسامح درويش ضمن ديوانه (برشاقة أكروبات)؛ يقول في نصِّ (بأشْواقِ عاشِقٍ ولْهان):

أكتُبُ بأشْواقِ عاشِقٍ ولْهانْ،
أفْرِشُ قلبي وأجلِسُ بين أزهاري،
كأنّي في قصيدةٍ غنّاء،
أَشُمُّ أريج الكلمات عند القِطافِ،
وأجْمَعُ الفراشاتِ،
كَيْ أكْتُبَ في المساء رسالةَ حُبٍّ.

فأيّ شِعْرٍ أَدَّعيه،
إنْ لَمْ تَشُمَّ حبيبتي عبيرَ النَّبْضِ فيهِ،
وَلَمْ تَرَ ألوانَ أَنْفاسي مُطَرَّزَةً على الكلمات،
أيّ شعرٍ أدَّعيهِ،
إنْ لم يَسْتَنْشِقِ العُشّاق رائحة النور فيهِ،
وأيّ شعرٍ أدَّعيهِ،
إنْ لم تَصَدِّقْ حبيبتي أنّا شريكانِ فيه،
وَلَمْ تُصَدِّقْ أنَّ ذاكَ القَمرْ،
معاً في ليلةِ صَيْفٍ مِنْ قُبْلَةٍ أَنْجَبْناهُ[116].

ويقول في قصيدة (بصيرة):

[116]– برشاقة أكروبات: سامح درويش، ص. 29-30.

أنَا السّكّيرُ بِكِ،
مثْل صلاةٍ
أرَانِيَ اليوْمَ أدْمِنُكِ،
أقَطّرُ النّور منْ شَفتيْكِ
وأشْرَبُهُ،
فمَا حاجَتي بِالصّحْوِ،
إنْ كانَ عنّي سيَحْجُبُكِ.

مَا تهَيّأَ لِي،
أخَذْتِ يدِي فِي يدِكِ،
فهَا أنَا بِبَصيرَتِي الآنَ أكْتُبُكِ،
أضُمّ المِجازَ كَأنَّهُكِ،
وحِينَ أسْترِدُّ منْكِ يَدِي،
سأشُدُّ يدِي بيَدِي
كَأنّهَا يَدُكِ[117].

لقد آثَرْتُ بدء الحديث في مضمون (كتاب شطحات الدرويش) من خلال هذين النَّصَّيْنِ الدّالّيْنِ على أن الشاعر سامح درويش يرتادُ في هذه الكتابة الجديدة آفاقا أخرى لم يسبِقْ له أن ارْتادَها من قبل، وهو كاتب ديوان (القَهْقَهات). ربَّما كان هذا الارْتِيادُ قابِعاً في النَّفْسِ في حُكْمِ الموجود بالقوة، فحان الوقت، الآن، لِيَخْرُجَ إلى القُراء في جلباب هذا الدّرويش صاحب الشَّطَحاتِ النّابعة من رؤى جديدة.. لا يَهُمُّ أن تكون هذه الرؤى هي رؤى الصوفي وكُشوفات أولياء الله الصالحين العارفين السالكين؛ المهم أن تَنْطوي هذه الرؤى على صور باهرةٍ من التعالي الإلهي الذي يَكْتُبُهُ الشاعر سامح درويش برِقَّةِ الصوفي، وعِشْقِ العارف بالله، وشوقِ السالك نحو مدارجِ الرؤْيا الربّانيّة العُلْيا..

والمتصفح نصوص (كتاب شطحات الدرويش) يجد نفسَهُ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الأمر الأول الذي وقفنا عنده، حُيالَ رديفٍ من المعاجم الدالة على تَوَجُّهِ الشاعر نحو عوالم عُلوية يُناجيها مناجاة العارف بالله، المشْتاق إلى الحقِّ الأعلى، السَّكْرانِ بنبيذِ العشق الإلهي.. ومن خلال ما وقَفْتُ عنده في هذا الديوان، وجدتُ أن سامح درويش مأخوذٌ في نصوص هذه الكتابة الجديدة بخمسة مضامين، هي التي تتناسبُ وتتجانس فيما بينها؛ لتمنحنا في نهاية المطاف قصيدة الدرويش، أو بالأحرى شطحات الدرويش؛ تلك التي يكتبُها سامح درويش، بعد أن كتب (برشاقة أكروبات):

[117]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 63-64.

- الأول، مضمون النور والشُّعاع أو الإشعاع، والضوء..
- والثاني، مضمون المرأة الحبيبة الحاضرة بضميرها أو اسمها الدال عليها، دون اسمها العَلَمِ.
- والثالث، مضمون الشَّوقِ والهيام والعشق والحب، وكل ما له علاقة بهذا المعنى؛ كالقلب والفؤاد والضلوع والنَّفْسِ والروح..
- والرابع، مضمون الشُّرْبِ والنَّبيذ والخمرة والسُّكْرِ..
- والخامس، مضمون الغناء والإنشاد والسَّماع والشَّطح والصوت، وكُلِّ ما له علاقة بهذا المعنى من آلات موسيقية؛ رأسها الناي والقصبة والقيثارة..

ولا يخلو نصٌّ من نصوص (كتاب شطحات الدرويش) من واحد من هذه الموضوعات الخمسة، وأحيانا نجدها مجتمعة داخل النَّصِّ الواحد، بالرغم من قِصَرِهِ الشديد. وسامح درويش من خلال هذا التكثيف، يَبْني صَرْحَ كتابة جديدة، هي تلك التي تَنَزَّلُ من الغَيْمِ، وتلك التي تعانق الأفق العالي؛ تلك التي تعيش الوَلَهَ، وتُحْرِقُها نار الشَّوق؛ يقول في نصِّ (جَلْوة):

نعَمْ.. وَلِهْتُ،
وشَابَ منَ العِشْقِ قلْبِي،
لكِنّنِي مَا ظنَنْتُ
أنّ الشِّعْرَ أيْضًا يَشِيبُ .

نعَمْ.. تَلِفْتُ،
وبلَغْتُ منَ الوَجْدِ عتِيّا،
لكِنّنِي حِينَ أدُورُ
يصْفُو لِي تَلَفِي ويَطِيبُ.

نعَمْ.. دَنِفْتُ،
وأضْنَى الشّوْقُ أحْوَالِي،
لكِنّ لِي جَلْوَةً
تُشْرِقِينَ أنْتِ وأنَا أغِيبُ[118].

[118]– كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 39-40.

فالشوق والأحوال والعشق والتَّجَلّي والدَّنَفُ والوَجْدُ والوَلَهُ؛ كلها مفردات اجتمعت داخل هذه المساحة الصغيرة جدا، من (طوبوغرافية) هذا النَّصِّ العذب الجميل.. ويأتي النشيد والإنشاد؛ شكلا من أشكال التَّجلي بالنسبة إلى الشاعر، كما هو الحال في نَصِّ (إنشادٌ)؛ يقول سامح درويش:

لَيْسَ لِي سِوَى عشْقِي،
وأنَا أدورُ أُنْشِدُهُ،
أنْتِ وحْدكِ جمْهُورِي،
أهُبُّ بشوْقي إليْكِ،
وكُلُّ وجِيبِي لكِ أحْشُدُهُ.

لا حاجَةَ لِي بمُكبِّرِ الصّوْتِ،
لأنّنِي أكْتبُ بالقُبَلِ،
وأنْشِدُ- إذْ أنْشِدُ- أنْوارِي،
فكيْفَ أقْدَحُ أشْعَارِي،
إنْ لمْ يكُنْ منْ شفَتيْكِ.

لا إيقَاعَ لِي،
إلاَّ مَا يُوَلِّدهُ الحَالُ،
فارْكبُوا بحُورَ الشِّعْر،
واتْرُكُوا لِي قطْرَةَ السِّرّ،
أسْبَحُ فِيهَا بِحَالِي[119].

وهنا بالذات يُطالِعُنا سامح درويش بلفظة (الحال) المنسوبة إليه: (أسْبَحُ فِيهَا بِحَالِي)، وكذا (قطرة السِّرِّ) أو (كلمة السِّرِّ)؛ وهذه كلها من سمات الشاعر الذي يكْتُبُ في إطارِ التَّجَلّي الذي يقتضي الإلمام بجملة من العوالم العُلْيا. ولا أُنْكِرُ أن كتابةً كهذه من شانها أن تَضْطَرَّ المرء إلى استعادة مجموعة من القراءات إذا كان يرغَبُ في التَّقَرُّبِ من دلالاتها؛ وهنا تجدر الإشارة إلى أن سامح درويش شاعر وقارئ متميِّزٌ في كُتُبِ وأشعار المتصوفة، ومرجعياته في هذا الشأن كثيرة ومتنوعة.. ولا أحد منا يجهل ما ألفه العارفون بالله في هذا المهْيَعِ المريع؛ كالعارف بالله مولانا محي الدين بن عربي في كتابه (الفتوحات المكية) و(فُصوص الحِكَم)، ومولانا أبو حامد الغزالي في كتابه (إحياء علوم الدين)، والإمام ابن القيم الجوزية في مؤلَّفِهِ (مدارج السالكين)، وغير هؤلاء كثيرون؛ خاصة في بلاد المغرب؛ وعلى رأسهم القطب الرباني مولانا العارف بالله المولى عبد السلام بن مشيش صاحب (الصلاة المشيشية)..

[119]- المصدر نفسه، ص. 71-72.

ونقرأ التَّوَجُّهَ نفسَهُ، عند سامح درويش، في نصِّ (شهيق):

أتَنشّقُكِ،

وأشْرَبُ منْ نبْع العِشْقِ

بكَفّيْكِ،

فتَأتِيكِ فِي شكْلِ قَصائدَ

رعْشَةُ أعْشَابِي .

أنْتِ يا موْلاتِي شَهيقِي،

وذِهِ الأشْعارُ زفِيرِي.

علَى ثُقوبِ القلْبِ

أعْزفُنِي،

فأذْهَب نَغمًا فِي الأثِيرِ إليْكِ،

وأفْنَى بَهْجَةً فِي المشَاعِ،

إنّ بُغْيَةَ العَاشِقِ الصّبِّ،

إنْ ماتَ،

أنْ يمُوتَ منَ الحُبِّ[120] .

وسنعمل من خلال هذه القراءة على تَتَبُّعِ كُلِّ واحدٍ من هذه الموضوعات الخمسة، كما وردت في (كتاب شطحات الدرويش)؛ بُغْيَةَ التأسيس لهذه القصيدة الكُلِّية التي يرنو سامح درويش إلى كتابتِها، وهي التي تَجْتَهِدُ في بلوغ مدارج الحقيقة؛ أيّاً كانت تلك الحقيقة. ذلك بأن الإلمام بمعاني هذا الديوان، في نظري، لا يمكن أن يَتِمَّ إلا من خلال النَّظَرِ في هذه الموضوعات الخمسة، وإدراك العلاقات التي تربِطُ بينها؛ سواء في كتابة سامح درويش، أم كتابات العارفين بالله، ممَّنْ ذكرتُ أسماءَهُم ههنا..

وأبدأ بالموضوع الأول المتعلق بالنور والإشعاع وكُلِّ ما له علاقة بالضوء والنورانية والشُّعاع؛ إذ لا يخلو لسامح درويش نصٌّ من هذه الرؤية المتَسَلِّحَةِ بالنور والضوء. فالنور في قصائد الديوان وسيلةٌ وغايةٌ في الآنِ نفسِهِ، وهما معا– الوسيلة والغاية– لا ينفصلان بالنسبة إلى العارج نحو الذات الإلهية. يقول سامح درويش في نصِّ (دوران):

مُهْطِعًا، أَحُوشُ أناشيدي سِرْباً إليكِ،

مخْطوفا أَخْبِطُ في خَبَلي،

توْقاً إلى قَبَسٍ شَعّ من ذراعيْكِ.

أنتِ بَصِيرتي حين يَعْمَى الطريقُ،

---

[120] – كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 89-90.

وأنتِ البصَرُ،
أنتِ منْ حاكَ لي جسَدا
من شُعاع معْناكِ،
كيْ أسْتلِذّ رشاقة الدوَران،
فها أنَا ذا أسْتحِمّ بالنّور حين أدورُ،
وأُفْتحُ ذراعيَّ
في الهوى صوْب ذراعيْكِ،
عسَى يَسْتقيمُ دِينًا لنَا طقْسُ العناقِ.

أنتِ شمْسي،
فكيْف لا أُتْقنُ من شوْقي إليكِ،
فنّ الشّروق[121].

فهو يتوق إلى هذا القَبَسِ الذي يَشِعُّ من ذراعي مخاطَبَتِهِ؛ إذ هي البصر بالنسبة إلى الشاعر حين يَعْمى، وفي البصر نور، وفي العمى ظُلْمَةٌ. وقد حيكَ جَسَدُ الشاعر من شعاع هذه المخاطَبَةِ، وكُلَّما فَتَح ذراعيْهِ نحو ذراعي هذه المرأة، وجَدَ نفسَهُ يَسْتَحِمُّ في نورانِيِّتِها المشِعَّةِ. ثم هي بالإضافة إلى كُلِّ هذا الشّمسُ، التي وجَبَ على الشاعر، والحال هذه، أنْ يُتْقِنَ بحضرَتِها فَنَّ الإشراق والشّروق.. يا لها من معان جميلة رائعة تلك التي يُفَتِّقُ سامح درويش أكمامها، وهو- لعمري- الشاعر الذي يُذَكِّرُني بما كان يأتي به الشعراء الفحول القدامى من رَوْحِ المعاني وأبْكارِها اللواتي لم يَسْبِقْ أن طَمِثَهُنَّ إنْسٌ ولا جانٌّ..!!

ويقول في نصّ (إغْماضَةٌ) وهو أقصر نصٍّ في الديوان:
ليْس لي حَسيسٌ سِواكِ،
تُسِيلينَ نُوري،
فأسْمَع عِطْرَك يَغْشاني.
نورُ عشْقِكِ أعْماني،
سأغْمِضُ قلْبي حتّى أراكِ[122].

فهذه المخاطَبَةُ تُسيلُ نور الشاعر؛ وهل يسيلُ النّورُ؟!! غير أن مخاطَبَةِ الشاعر لها مقدرة عُظْمى تمَكِّنُها من إسالة نور الشاعر؛ حينذاك يسمع الشاعر ما لا يُسْمَعْ، وهو عِطْرُ هذه المرأة إذْ يَغْشاهُ.. وهكذا يتحوَّلُ النور إلى

[121]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 13-14.
[122]- المصدر نفسه، ص. 19.

المخاطَبَةِ؛ ذلك النور الذي هو أكبر وأعظم من نور الشاعر، إلى درجة أنه أغْمَضَ قَلْبَهُ؛ حتى يراها.. مَنْ في مقدوره تشبيك هذه المعاني التي هي في الأصل لا تشتبك أبدا.. ذاك هو الانزياح الأمْثَلُ والأروع؛ حين يُرَكِّبُ لك الشاعر ما لا يُرَكَّبُ.. الناس يغمضون أعيُنَهُمْ ولا يُغْمِضون قلوبَهُم، والناس يفتحون أعْيُنَهُمْ ليتمكنوا من الرؤية، والشاعر يُغْمِضُ قلْبَهُ ليتمكّن من الرؤيا هذه المرة وليس الرؤية البصرية. ذلك بأن الرؤية بالبصر إنما تُدْرِكُ الأشياء، والرؤيا بالقلب تدرك المعاني؛ وهذا ما أراده سامح درويش؛ فلله دَرُّهُ.

ونقرأ مثلَ هذا في نص (وَلَهٌ):

بِمَا تَخثّر منْ نَبيذِ الضّوْءِ،

ومَا تَضوّعَ منْ ضِياء الحُبّ في خَلَدي،

جِئْتُكِ يُضيئُني خَبَلي،

فَكوّرْتِ لِي أرْضًا منْ صَلْصَال القَوامِيسِ،

وتَرَكْتِنِي أَنْفُخُ فيها منْ خَبلي.

صُبْحِي ضَرِيرٌ بِدونِكِ،

ونبْضِي أبْكَمْ.

فكيْفَ أحْيَى حِينَ لا تُشْرِقِين،

وأنَا لا أعْرِفُ كيْف أكْتُبُ وَلَهِي بِعُكّازٍ،

ولا كيْف أدُورُ حوْلكِ،

بِقلْبٍ يَدُور معِي وأنْتِ لسْتِ فِيهِ[123].

وهنا تجتمع جملة من دلائل الضوء والنورانية؛ من ذلك الضوء والإصباح والشروق. والجميل في هذه المعاني تَخَثُّرُ نبيذ الضوء؛ فهل للضوء نبيذ، أم هل للنبيذ ضوء؟! وكيف تخثر نبيذ الضوء؟! لا وجود لهذا إلا في معاني الصوفية الذين يسعون إلى ما لا تسعى إليه قواميس اللغة، وكذلك سامح درويش الذي يضرب بقواميس اللغة عرض الحائط، ويَخلُقُ لقصيدته/ المخاطَبَةِ نوعا جديداً من القواميس هي التي يَمْتَحُ منها مفرداته؛ لأنها وحْدَها القادرة على تفتيق المعاني التي يرغبُ في الوصول إليها.. أ وليس في هذا نوع من الإدلاج والسُّمُوِّ نحو الأعلى حيث توجد الذوات الأخرى التي ما هي بذوات إلا على سبيل اللغة وما تدل عليه من معاني؟!

فالصبحُ ضريرٌ والنَّبْضُ أبْكَمُ، ولا حياة للشاعر دون إشراق هذه المخاطَبَةِ؛ إذ بفضلها يكون وجود الشاعر حقيقياً، وإلا فإن وجودَهُ يبقى كوجود سائر الكائنات على الأرض، وهو لا يرغبُ في وجود من هذه الشاكلة. وحين يكون الأمر على هذه الصورة، فإن الكتابة تتعذَّرُ على الشاعر، وكُلُّ شيءٍ يغيب في غياب هذه المخاطَبَةِ التي تُسَجِّلُ بحضورها حضور كُلِّ شيءٍ، وتُلْغي بغيابِها حضورَ كُلَّ شيءٍ..!!

[123]– كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 21.

ويقول في نَصٍّ (حيرة)، وهو أيضا من النصوص القصيرة في (كتاب شطحات الدرويش)؛ يذكر (القنديل):

حيرَتِي زادِي ..
ومِنْ وحْشَتِي أفْتلُ قِنْدِيلي.
أمْشِي علَى قلْبِي إليْكِ،
وكُلّمَا أدْمَى الهَوَى نبْضِي،
قَطّرْتُ لَهُ شعْراً مِنْ نُورِ أوْرَادِي[124].

وهنا يطلع علينا الشاعر بلفظ جديد من الألفاظ الدالة على النور والضوء، وهو (القنديل) ذو النور الباهت القليل؛ غير انه يوصل الشاعر مَشْياً على الأقدام إلى قلبِ هذه المخاطَبَةِ. والطريق إلى قلب هذه المرأة طويل وشاقٌّ إلى درجة أن ما يحمله الشاعر من الحب لهذه المخاطَبَةِ يُدْمي نَبْضَهُ؛ حينذاك يُقَطِّرُ له الشاعرُ شعراً من نور أوْرِدَتِهِ.. يا لها من دلالات عذبة جميلة تلك التي تجود بها قريحة هذا الشاعر الذي سبق أن قلتُ إنه كالغذاء لا يمكنك الاستغناء عنه..!!

ويقول في قصيدة (كوبرنيكوس):

يا لَلصُّدْفةِ البَهِيجَة،
نُجومُكِ تُشْبِهُ أجْرامِي،
حتّى وإنْ ماتَتْ تَظلُّ تُضِيءُ،
وشمْسي أيضًا تدُورُ،
مرّةً تُشْرقُ مِنْ شُرْفَةِ اللهِ،
ومرّةً منْ بيْن نَهْديْكِ،
فكيْف لا أهْرَقُنِي حينَ أراكِ.

لوْلا نامُوسُ الدّورَانِ،
ما كانَ لِي مدّ ولا جزْرُ،
وما كانتْ فُصُولِي،
فلْيَرْمِنِي ليْلُهُمْ بالهَرْطقَة،
إنّي جاهزٌ وقدْ ضفَرْتُ
منْ خيُوط نورِك حبْل المشْنَقَة[125].

---

[124]- المصدر نفسه، ص. 25.

[125]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 45-46.

ثم تأتي مفردات أخرى من مثل النجوم والأجرام لتواصل هذا الإشعاع وهذه النورانية التي تحيط بهذه المخاطَبَةِ وبكل مَنْ له علاقة بها؛ وأكثر الناس علاقة بهذه المرأة هو الشاعر، الذي يمتلك شمساً تدور؛ فتُشْرِقُ مرة من شرفة الخالق، ومرَّةً اخرى من بيْنِ نَهْدَيْ هذه المخاطَبَةِ العجيبةِ. والشاعر مُسْتَعِدٌّ دائما للضَّفَرِ بِقَبَسٍ من نورانية هذه المرأة. والملاحظ أن أبرز خصوصية تمتلكها هذه المخاطَبَةُ في جميع نصوص الديوان، أنها تمْتَلِكُ خصلة النور والإشعاع والإضاءة؛ إضاءة العقول والقلوب. ومن هنا يظهر لنا بأن مخاطَبَةَ سامح درويش ليست امرأة عادية كما سيأتي بينا ذلك في المضمون الثاني من مضامين (كتاب شطحات الدرويش)..

ويقول في نصِّ (فيض):

تَفيضِينَ فأفِيض،
أنْتِ بِضوْئكِ وأنَا بِشوْقِي،
فهَاتِي شَفتيْكِ،
إنَّ الدّوَا
أنْ يغْمرَ فيْضيَ فيْضُك .

وَاحِدانِ نحْن فِي واحِد،
فضُمّينِي
حتّى يغِيب فِي ظلّي ظلُّكِ،
ويذْهبَ جِهَةَ الشّمْسِ
منْ إشْراقِكِ ظلُّنَا.

تَعرّيْتُ منّي،
ولبسْتُ معْناكِ،
فدُلّينِي
أ هَذا نبْضِي فِي الفَضَا..
أمْ نبْضُكِ.![126]

وهذا النَّصُّ يرتبط ارتباطاً وثيقا بالنَّصِّ الذي سَبَقَهُ، إذ كل واحد من هذين البطلين في (كتاب شطحات الدرويش): الشاعر ومُخاطَبَتَهُ؛ كلاهُما يفيض؛ الشاعرُ يفيضُ بشوقه؛ لأنه يرغَبُ في الاتحاد بهذه المرأة ومعانقة نورانيتها، وهذه المرأة تَفيضُ بنورها الذي يَعْشَقُهُ الشاعر وينتظِرُ الالتفاف حوله.. فالشاعر ومخاطَبَتَهُ واحد، هي هو، وهو هي، وكُلُّ واحدٍ منهما يُكَمِّلُ صاحبَهُ؛ لهذا يطلب الشاعر من هذه المرأة أن تعانقه، حتى يَتَّحِدَ ظِلُّهُ

[126]- المصدر نفسه، ص. 59-60.

بِظِلِّها. والغاية من كل هذا الاتحاد والفناء في بعضهما البعض، الظَّفَرُ بنورانية هذه المرأة؛ تلك النورانية التي منها يستمد الشاعر وجودَهُ..

ونقف في نهاية المطاف عند قصيدة (كلمة عذراء)؛ حيث يقول سامح درويش:

أنتِ نأْمَةُ العدَمِ،
أصِيحُ إليْكِ،
فأكُونُ،
فِيمَا أنا أتَماثلُ للفَناءِ،
أنتِ ما نطَق اللهُ بِهِ،
حينَ أطْلقَ نورَه في الخلْقِ،
وفَتّقَ مُعْجمَ العشْق،
ثمّ اسْتوَى على الشِّعْر.

أنتِ نامُوسِي،
لكنّي أقُولُ قامُوسِي،
بكِ أحْترقُ،
وبكِ أزْهِرُ فِي النّارِ.

يا منْ علّمَ آدَم الأسْماءَ،
علّمْنِي كِلْمةً عذْراءَ،
تمْلؤُنِي،
وتمْلأ قلْبَ سمَائِي[127].

ولهذه المخاطَبَةِ مكانة عظيمة جُلّى في نفس الشاعر؛ إذ هي نامُوسِه، وقامُوسِه، وبها يحترقُ وبها يُزْهِرُ في النّارِ؛ فهي أول ما نَطَقَ الله به لرسوله الكريم؛ وذاك هو فعل القراءة الكامن في (اللغة)؛ تلك اللغة التي منها تَنْبَجِسُ روح القصيدة. ومن هنا يأتي تَضَرُّعُ الشاعر إلى خالقه بأن يُعَلِّمَهُ مما علَّمَ به (آدام) (عليه الصلاة والسلام)، كلمةً عذراءَ، وهي ما يطمحُ الشاعر إلى بلوغه..

ومن أبرز ما تجدر الإشارة إليه في هذا الشأن، أن نظام عنونة النصوص في (كتاب شطحات الدرويش) فريدة؛ للتجانس والتناسب الكائن بينها. فمن هذه العناوين، نذكر: إشراقة، وكينونة، وإغماءَة، وتَجَلّ، وإغماضة، وغيبوبة، وكَشْف، وجدْوَلٌ من ضياء، وفيْض، وغشاوة، وبصيرة، وجلوة.. وكُلُّها دالة على أمريْنِ اثنين: الإشراق

[127]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 109-110.

والأفول؛ وهذه هي الثنائية الكبرى في هذا المضمون الأول القائم على النورانية والإشعاع والإضاءة، في مقابل الغفوة والإغماءة والإغماضة والغيبوبة والغشاوة..

والخلاصة التي ننتهي إليها من هذا الموضوع الأول، المتعلق بالنورانية والإشعاع المهيمن على نصوص (كتاب شطحات الدرويش)، أن كُلَّ ما يدور في (كتاب شطحات الدرويش) من إشراق ونورانية وضياء، إنما هو من مُخاطَبَةَ الشاعر داخل هذا الكتاب. والشاعر في حاجة إلى هذه النورانية وهذا الإشراق، لأنه بهما يحيا ويعيش ويرتقي إلى أسمى مراتب الكتابة والاتحاد مع ذاته الغَرْقى وسط ما لا يغْشَقُهُ. نورانية هذه المخاطَبَةِ وحْدَها التي تنْتَشِلُ الشاعر مما هو فيه، وتَصْعَدَ به إلى أعلى مراتب الإبداع والخَلْقِ؛ ذلك الإبداع والخلق اللذان يَكْمُنانِ في كتابة القصيدة، وتنزيلها من أعلى.. هذا هو مَرامُ الشاعر، وذاك هو قَصْدُهُ؛ أن تُشْرِقَ مخاطَبَتُهُ فيه؛ ليتمكَّنَ من كتابتها كتابةً أخرى جديدة؛ تُحْييه وتنْفُضُ عليه غُبارَ الأيامِ الآسِنَةِ..

ونأتي، بعد هذا إلى الموضوع الثاني الذي يَكْتَنِف قصائد الديوان، وهو الذي يتصل بمُكَوِّنِ المرأة أو الحبيبة. والجدير بالذكر أن جميع نصوص (كتاب شطحات الدرويش) يتوجَّهُ فيها الشاعر بالخطاب إلى الأنثى/ المرأة، أو لنقل الصمير الدال على المرأة. فليس هنالك نصٌّ لا يتضمن خطاب الشاعر إلى هذه الأنثى التي لا يمكن أبداً أن تكون امرأة على الحقيقة، وإنما هي شيءٌ آخر كَنّى عنه الشاعر بالمرأة. فالأفعال المَوَظَّفَةُ في القصائد كُلُّها تُخاطِبُ هذه المرأة/ الأنثى، أو ما سيكون في صيغة (المؤنث) بالنسبة إلى الشاعر سامح درويش. وسوف نرى، في إطلالَتِنا على هذا الموضوع، كيف إن شعراء آخرين مغاربة سبقوا سامح درويش إلى هذا الجنس من الكتابة، وهذا البناء الذي يكون فيه المخاطَبُ أنثى دالة على شيء آخر غير (المرأة)؛ كما هو الحال عند الشاعر عبد الكريم الطبّال، والشاعر محمَّد بعمارة (رحمه الله)..

ويبقى الضمير الذي يحيلُ على المؤنث، سواء تعلَّقَ الأمر بالضمير المتصل الذي هو عبارة عن (كاف) الخطاب التي تَلْحَقُ الأفعال التي تَرِدُ في نصوص الديوان، أم بالضمير المنفصل: (أنت)، بالإضافة إلى أسماء أخرى دالة على هذه الأنثى؛ من مثل: (مولاتي)، و(ربَّة الشطحات).. والمهم في كُلِّ هذا أن سامح درويش، من بداية الديوان إلى نهايته، يُخاطِبُ أنثى، ولكن ليست الأنثى التي تعني المخلوق المتَعارَفَ عليه على أنه النصف الثاني للرجل، وإنما هي (مؤنثٌ) يُحيلُ على أمرٍ آخر، سنقِفُ عنده في نهاية بَسْطِ نماذج شعرية لهذا المضمون الثاني في (كتاب شطحات الدرويش). يقول سامح درويش في نصِّ (إشراقةٌ):

ذَلّني حبُّكِ.. وحْدَهُ ذَلّني،
فاخْتليْتُ فيكِ أحْتسِي لَذّة الذّلِّ،
حتّى ذابَ في ظِلّي ظلُّكِ.

حُبّك وحْده ذلّني،
حتى أشْرقَ القوْلُ لي من جمْركِ،

وتَجلّى بِلا لُغةٍ لِي قوْلُكِ.
إنّني أشْهدُ أنّ حُبّك ذلّنِي،
وأنّ مُنْتهَى لوْعَتي فيكِ،
أنْ لا ذُلّ يُشَدُّ إليْه القوْلُ إلاّ ذلُّكِ[128].

فمن خلال هذا النَّصِّ الأول، يعترف الشاعر بأن حُبَّهُ هذه المرأة تسبب في إذلاله؛ حتى صار ذَليلا يتجَرَّعُ حلاوة- وليس مرارةَ- هذا الذُّلِ..! كيف لا، وهو الذُّلُّ الذي سيكون مصدر وجوده وإحيائه الحياةَ الأخرى؛ حياةَ الشعر التي لا تساوي لذَّتُها لذَّةً أخرى. والشاعر يحتسي الذُّلَّ إلى أن عانَقَ ظِلَّهُ ظِلَّ مخاطَبَتِهِ. وهي نفسُها الصورة التي سبقت معنا في نَصٍّ؛ حيث (يُعانِقُ ظِلُّ الشاعرِ ظِلَّ مخاطَبَتِهِ). والشاعر واعٍ تمامَ الوعي بهذا الذُّلِّ الذي ينالُهُ من هذه المرأة، ولكن ما دام هذا الذُّلُّ تُشَدُّ إليه الرِّحالُ؛ عفواً (القَوْلُ)، فلا بأسَ إذن بالنسبة إلى الشاعر؛ لأن منتهى هذا الذُّلِّ هو ما يتوق الشاعر إلى معانقته والالتحام به. إنها القصيدة في تجلياتها العليا، واللغة العليا كما جاء في كتاب (جان كوهن/ Jean Cohen): (اللغة العليا/ Le Haut Langage)..

ويقول في قصيدة (ضباب أنيقٌ):
هكَذا أنا، بِريحِكِ أمْشِطُ شِعْري،
وبِنُورِكِ أتَعطّرْ.
هكَذا يَلْبَسُنِي وألْبَسُهُ المجازُ،
وحيْثُ مالَ الخَيالُ أمِيلُ،
فهَلْ تَصِحُّ صَلاتِي؟.
إلَى ذِراعَيَّ
مِنْ زُرْقَةِ الغَيْبِ أُنْزِلُكِ.
يَهِيجُ بِي نَغمِي،
وليْس لِي فوْق هَذا الجمْرِ
مَنْ يُشَاطِحُنِي سِواكِ.
مُبْتهِلًا، أمُدُّ رُوحِي إليْكِ،
فَلا أدْرِكُ وصْلَكِ،
أُجَنُّ فيُنْقِذنِي الخَيالُ:
يَا لَلْوَهْمِ الحَمِيمِ،

[128]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 6.

ضَبابٌ أنِيقٌ يُشَاطِحُ طيْفَكِ.![129].

فبريح هذه المرأة يُمَشِّطُ الشاعر شعَرَهُ، وبنورها يتعطَّرَ، وهو يَعْمَلُ على إنزالِ مُخاطَبَتِهِ هذه من زُرْقَةِ الغيْبِ، وليست هنالك أنثى أخرى تُشاطِحُ شاعرنا إلا هذه المرأة. وبالرغم من أن الشاعر دائما يَمُدّ روحَهُ نحو هذه الأنثى، إلا انه لا يُدْرِكُ وَصْلَها أبداً..

ونقرأ في نصِّ (مرآة)؛ وهو من أجمل نصوص هذا الديوان:

كَفُّكِ مرْآتِي،
حِين أقْرَأُهُ أرَانِي،
فَهَبِينِي نُورَ التّجَلّي،
كيْ أعْرِفَنِي في كفّكِ،
حِينَ أرَانِي.
سَآخُذُ زِينَتِي الآنَ،
وآتِيكِ أنِيقًا،
أتَقطّرُ عِشْقًا.
فأنْتِ إنْ تشُمّينِي،
أرَ عطْرِيَ فِي المِرْآةِ[130].

فسامح درويش يخاطب، في كُلِّ نصٍّ من نصوص الديوان، جارحةً من جوارح هذه المرأة؛ بدءا بالذراع، إلى النهد، والكفّ، والصدر، والضفائر، والوجه، والصوت، والعطر الذي تتعطَّرُ به هذه المرأة.. وها نحن نجد الشاعر في هذا النَّصِّ يُقَدِّمُ بين أيدينا واحدة من اجمل صُوَّرِ هذا الديوان الشعرية؛ تلك الصورة التي يظهر فيها كَفُّ هذه المرأة وكأنه المرآة التي يقرأها الشاعر فيرى نفسه فيها؛ ومن ثَمَّ يطلب من مخاطَبَتِهِ أن تمنَحَهُ نورَ التَّجلي. فهي المالكة لجميع خيوط النور أينما وُجِدَتْ وتَجَلَّتْ. لهذا وجدنا الشاعر يأخذ زينَتَهُ؛ استعداداً لاستقبال نورانية هذه المرأة التي من خلال كَفِّها يرى نَفْسَهُ وتَكْتَمِلُ لديه أسباب التَّجلّي..

يقول في نصِّ (حادث عِشْقٍ):

البَارِحَة،
في غَمْرِ نوْبةِ حُبّ،
ذابَتْ يَدِي عَلَى نَهْدِ قَصِيدَةٍ،

[129]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 33-34.

[130]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 48.

نَزَفَت شَفَتايَ بالقُبَلِ،
فَانْقطعَ تيّارُ الشِّعْرِ علَى الفَوْرِ،
وَتَعطّلَ مِصْعَدُكِ فِي القَلْبِ.

عِوَضَ الاتّصالِ بِكِ،
كيْ تُخَفّضِي مِنْ ضغْطِ المجازِ،
أسْرعَتْ بِي لُغَتِي،
إلى أقْرَبِ حَانَةٍ فِي الما وَراءْ،
مَخافَةَ أنْ تَذوبَ يدِي الأُخْرَى،
أوْ أجفَّ مِنَ القُبَلِ[131].

وهذا نصٌّ آخرُ من اجمل نصوص هذا الديوان صورة ومقصداً ومفرداتٍ؛ فيه يذكر الشاعر كيف إنّ وميض العشق الذي تنشره هذه المرأة تعطَّلَ عليه في المصعد؛ فراح يبحث عما يَسُدُّ به فجواتِ ما ترَكَهُ ذلك الغياب؛ مخافة أن يضيع منه كُلُّ شيءٍ كَتَبَهُ في قصيدته التي بات يُدَغْدِغُ صدرها.. تلك هي الكتابة على طريقة سامح درويش؛ الشاعر الذي يكتُبُ من أعماق أوردَتِهِ، ومن انسيابِ عِطْرِ جسدِهِ الذي يتضوَّعُ سحراً في كُلِّ لفظٍ، وبين ثنايا كُلِّ صورةٍ.. لا أحد بالنسبة إلي، من شعراء جيله وحتى من بين الذين سبقوه، يكتُبُ بهذا التَّجَلّي والتعالي والنورانية.. طوبى لك أيها الشاعر الكبير، ولا فُضّ فوكَ وهو يسيلُ بهذه المعاني الرقيقة الحواشي، العذبة الماء، الساحرة في كُلِّ ما تحيلُ عليه من مقاصدَ..

ويقول في نَصِّ (أشواقٌ):
وَاثِقَ الشّوْقِ آتِيكِ،
كمَا لوْ أنّ قدَميَّ
ستَفْرَغانِ مِن الخطْوِ،
كمَا لوْ أنّي
تشَكّلْتُ منْ عشْقكِ للتّوِّ.

أنْتِ سمَائيَ الحَيْرَى
وأنَا الآنَ برْقُكِ،
فَكَيْف لا يلْمَعُ قلْبِي
حِينَ أرَاكِ،

[131]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 41-42.

وكيْف لا أشْرِقُ من شَوْقِكِ!.
مِمّا زَرعْتِ
علَى حَوافِّ السّرّ
منْ قَصائدَ نُورانِيّةٍ وأوْرادٍ،
أُقَطّر عِطْري،
هَا أنَا قُرْبَكِ.. شُمِّيني[132].

وفي روايةٍ أخرى، كهذه التي نقرأ في هذا النَّصِّ الجميل، تصبح مُخاطَبَةُ الشاعر هي سماؤُهُ، والشاعرُ بَرْقُها الذي يومضُ ويلمع من سُوَّيْداءِ القلب، وما دامت هذه المرأة أشرقتْ، فالشاعر بدوره يشرق من شوقها.. وفي هذا النَّصِّ يُطالِعُنا سامح درويش بلفظ جديد من ألفاظ الصوفية، هو (الأوراد)؛ الشيء الذي يَجْعَلُنا دوما في رحاب القصيدة الصوفية، التي يوظِّفُ الشاعر معانيها وقاموسَها لأجل بلوغ قَصْدِ الاتِّحاد بمخاطَبَتِهِ والحلول فيها، أو هي التي تَحُلُّ بداخله..

ونقرأ مثل ذلك في قصيدة (مبخرة)، وهي التي يُطِلُّ علينا فيها الشاعر متحدِّثا عن هذه الأنثى باستعمال الضمير (أنت)، ثم الاسم (مولاتي)، دون أن يُفْشِيَ واحداً من أسرار هذه الأنثى، وهو الذي يكمن في أنها التي تُمَثِّلُ (حالَهُ)؛ يقول:

أنْتِ حالِي،
أنتِ ذُهولِيَ وابْتِهالِي،
أخْلَعُنِي عنّي
وأهْفُو بِلا جسَدٍ إلَيْكِ،
فيَحْرِقنِي سِرُّكِ
قبْل الوِصَالِ،
ويَعْبقُ ليْلِيَ بالعِنَاقِ.

أنتِ حالِي،
وأنَا فِي مهَبّ الجوَى نَفْحُكِ،
شوْقُكِ الجمْرُ،
وهذَا يا مَوْلاتِي قلْبِي
منْ دوَرانِي قدْ اسْتوَى مِبْخَرَةً لَكِ
فَانْثُرِي علَى القَلْبِ

[132]- المصدر نفسه، ص. 49-50.

مِنْ عُودِ النّدِّ واللُّبَانِ وعَنْبَرِكْ[133].

وفي هذا النَّصِّ تُطالِعُنا مفردات: الابتهال، والذّهول، والحال، والنَّفْحَةِ، والشوق، والجَوى، والمبخرة، والعود؛ عودِ النَّدِ، والعَنْبَرِ، وغيرها من الكلمات التي تُهَيِّءُ لنا أجواء الشَّطْحِ والجدبة التي يَدْخُلُها الشاعر إبّان معانقته مخاطَبَتَهُ والتحامِهِ بها وحلول كلٍّ واحدٍ منهما في روح الآخَرِ.. وسبقت الإشارة إلى أن سامح درويش انتقل في هذا النَّصِّ إلى مخاطبة هذه المرأة/ الأنثى/ القصيدة بـ (مولاتي)؛ وهذا يعني أنه محكومٌ مِنْ قِبَلِها، مأمورٌ منها، خاضِعٌ لإرادتِها، ولا يمكنه تدبير أيِّ أمرٍ من الأمور إلا إذا هي شاءتْ ذلك..

ونُطالِعُ في نصِّ (قَلْبٌ من حرير)، ما جاءَ به سامح درويش؛ ذاكراً أنثاه هذه باسم (مولاتي)؛ ذلك الاسم الذي تكَرَّرَ في نصوص أخرى، مثل قصيدة (هُبوب)، وقصيدة (شهيق)، ونَصِّ (تيهٌ)، ونَصِّ (ترويض)، ونصِّ (تغريدةٌ)؛ يقول:

مَوْلاتِي،
هَا أنَا ذَا أذَرِّي عنِّي رمَادِي،
بِحَبّاتٍ أصْنَعُهَا وأنَا أدُورُ،
فهَلْ تَرَيْنَ الآنَ
تَوَهُّجَ جمْرِكِ فِي الفُؤادِ؟.

مُثْخَنًا بِكِ،
جِئْتُكُ سيْرًا علَى الأشْواق،
أتَعكّزُ قُبْلةً غَائرَةْ فِي القلْبِ،
فمَا الشِّعْر مَوْلاتِي،
إنْ لمْ يكُنْ أنْتِ!؟.

فِي الحَرِيقِ إليْكِ،
كنْتُ أحْمِي الصّنوْبرَ فِي دَمِي،
وأحْمِي دُودَ القَزّ منْ لهَبِ الوقْتِ،
فهَا أنَا ذا الآنَ مَوْلاتِي،
أدُور.. أدُورُ.. بقلْبٍ منْ حَرِيرْ[134].

ويدعو سامح درويش أنثاه هذه باسم آخر، هو (ربَّةُ الشطحات)، مع المحافظة على الاسم السابق (مولاتي)، كما هو الحال في نصِّ (إفلاس)، ونصِّ (عَزْفُ نايٍ)؛ يقول في النَّصِّ الأول:

[133]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 103-104.

[134]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 93-94.

إنّي أرَاني في بُؤْبُؤيْكِ،
أنْتِ ربّةُ الشّطَحاتِ،
فَأنىَّ لِشِعْرِيَ،
أنْ يكْفِيَني الآنَ موْلاتِي.

إنّي أتَكاثَرُ
بشَكْلٍ لا يُطِيقهُ المجازُ،
إنّي أتبَدّدُ،
وقدْ هزّنِي شِعْرٌ جَلَلْ.

إنّي أسْتَغِيثُكمْ،
أيُّها الشّعَراءُ أغِيثُونِي،
وصِيرُوا لأجْلِي
إشْراقَةً عَالِيَةَ الضّغْطِ.

قَدّرُوا إفْلاسِي،
واكْتَتِبُوا لِي منْ لمعِ قلُوبِكُم،
ما مَعِي منَ اللّمْعِ،
هيْهاتَ.. هيْهاتَ يَكْفِينِي[135].

ويقول في النَّصِّ الثاني (عَزْفُ نايٍ) الذي سنعود إليه من جديد حين نقف عند المضمون الأخير المتَّصِلِ بالغناء والإنشاد:

أذْكرُ أنّني لمْ أكنْ،
لكنّكِ لمسْتِ بنُورك فحْوى النّشيدِ
فَكُنْتُ،
أذْكرُ أنّني كنتُ على ضفّة الوادِي
ساقَ قَصَبْ،
وكنْتِ انْبِلاجَة الصّبْحِ الّتي تدَلّلُني،
وتزْرعُ اللّمْعَ في قطَرات النّدَى
على بَتلاتِي،

[135]- كتاب شطحات الدرويش، ص. 119-120.

فها أنا ذا أشيخُ علَى مَهلٍ،
فِي عشْقكِ موْلاتِي.

جفَّ منْ لظَى الوجْد ساقُ القَصبِ،
وتَولّى الشوْقُ بنَارِه حفْرَ ثُقُوبِي،
فصِرْتُ بمَشيئَةِ الحُبّ نَايْ،
وصِرْتِ نَفْخَ إلَهٍ،
فخُذِيني بيْن شفتيْكِ والأنامِلِ،
واعْزفِي يا ربّةَ الشّطْحِ علَيَّ،
فأنا لوْلا نارُ الشّوْق ما كانتْ لي ثُقوبُ،
ولوْلا ثقُوبِي،
ولوْلا شفَتاكِ والأنامِلُ
ما كانَ لِي نغَمُ.

ويثير سامح درويش في واحد من نصوصه مسألة التَّسْمِيَةِ التي تطالُ هذه الأنثى؛ يقول في نصِّ (رُقْيَةٌ شعريّةٌ):

بِلا لُغَةٍ،
لكنّي أسمّيكِ بأسْمائكِ للمَساء،
وأكْتبُكِ رُقْيَة للصّباح،
فبِأيّ آلاءِ الوجْدِ تُكذّبين.
بلاَ جسَدٍ،
لكنّي أحسّكِ كقطْرِ المطر،
وأرقصُ حوْلكِ
رقْصَ ناسِكٍ على الجمْر.

بلاَ صوْتٍ،
لكنّي أنادِيكِ في كلّ حِين،
وأجْأرُ بالعشْق إليْكِ،
كما لوْ أنّكِ تسْمعِين.
بِلا بصَرٍ،
لكنّي أراكِ قابَ قوْسيْنِ مِنّي،

أدْنُو فأدْنُو،

فأسْتشِيطُ شوْقًا كلّمَا دنوْتُ.

بِلا شفَتيْنِ،

لكنّنِي أغُصُّ بالقُبَلِ،

فمَنْ سوَاكِ إذا ضقْتُ بِحَالي،

يشْفَعُ لِي.

ونخلص، بعد هذا إلى المضمون الثالث من مضامين (كتاب شطحات الدرويش)؛ وهو المضمون المتعلق بألفاظ الحب والهيام. وهنا لا بد من التنبيه إلى أمرٍ في غاية الأهمية، يكمن أساساً في أن الشاعر الكبير هو الذي يُدْمِنُ القراءة ويمتلئ من كلِّ جهة، تأسّياً بوصايا العلماء القدامى من أمثال ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)، ومُحَّد لن سلام الجمحي في مقدمة كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وابن طباطبا في مؤَلَّفِهِ (عيار الشعر)، وما نقله القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في مقدمة كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، وغيرهم. وسامح درويش شاعر قارئ؛ بل يُعَدُّ من أبرز الشعراء المعاصرين قراءة وامتلاءً. وليس اليومَ القصْدُ من القراءة والامتلاء، أنْ يَحْفَظَ الشاعر أشعار القدامى والمحدثين والمعاصرين، وإنما أن يضيف إلى كُلِّ ذلك– وهو الأهم– مختلف العلوم التي يعرفها إنسان هذا العصر، وما سُوِّدَ فيها من مؤلفات..

ومن أبرز الدلائل على تنوع قراءات الشاعر سامح درويش، ما يَطْفَحُ به ديوانُهُ من معرفة واضحة بكثير من نظريات العلوم، وما أثَّلَهُ السابقون من تجارب في مجال كتابة القصيدة. والمضمون الثالث من المضامين التي سبقت الإشارة إليها في (كتاب شطحات الدرويش)، يُفيدُ اطِّلاعَ الشاعر على عدد من مؤلفات الصوفية وأشعارهم، ناهيك عما نَظَمَهُ السابقون في مجال استعارة لفظ أو معنى الأنثى والمرأة للقصيدة التي يكتبها الشاعر، بالإضافة إلى توظيف مفردات الحب توظيفا تراتبياً واعياً كما هو الحال في هذا الديوان.. ولم يترك سامح درويش فعلا أو اسماً من الأسماء الدالة على الحب إلا وذكره في ديوانه هذا.

وقد جمع ابن أبي حِجْلَةَ التلمساني، وهو دفين مدينة تلمسان بالقطر الجزائري– في كتابه الطريف (ديوان الصبابة)، أكثر من أربعة وثلاثين لفظ من ألفاظ الحب، رَتَّبَها تبعاً لقوَّتِها في الدلالة، واستشهد لكل معنى من معانيها بما يليق من أشعار العرب؛ القدامى منهم والمحدثين.. فقد وظَّفَ سامح درويش مفردات الحب والهوى والجوى والهيام والعشق والشوق والصبابة والوَلَهِ والخَبَلِ، ولم ينتبه إلى أمر في غاية الأهمية، وهو توظيف واحد من أسمى ألفاظ الحب، وهو الذي تَسَمّى به الخالق سبحانه وتعالى؛ إنه (الوُدُّ) و(الوِدادُ). وقد ذكر العلماء، علماء اللغة ومن أخذ عنهم من المتصوفة، أن (الودّ) هو أسمى درجات الحب، وهو الذي يكون فيه الطرفان معا، المحِبُّ والمحبوب على درجة واحدة متشابهة من الحب والهيام. ومن هذا المنطلق دعا الله سبحانه وتعالى نفسَهُ بـ (الودود)؛

إذ هو الذي يُحِبُّ عبادَهُن كما أنّ عبادَهُ يحبّونَهُ.. وبحثتُ في (كتاب شطحات الدرويش) عن هذا اللفظ، فلم أجد له أثراً لا من قريبٍ ولا من بعيدٍ..

ولن أسوق لهذا المضمون شواهدَ من نصوص الشاعر، إذ لا تخلو قصيدة من قصائد (كتاب شطحات الدرويش) من فعل أو اسم من أسماء الحب. ذلك بأن المحرّكَ الأول والخير لنصوص هذا الديوان هو مفهوم الحب؛ حبِّ هذه المرأة التي يهيم بها الشاعر، وهي في نهاية المطاف- كما سبقت الإشارة إلى ذلك- القصيدة واللغة الشعرية التي يكتُبُ بها سامح درويش، والتي تمثِّلُ سِرَّ وجوده وحياته.. فسامح درويش إنسان خارج الوجود، بدون القصيدة والشعر ولغة الشعر.. القصيدة هي نورانية الشاعر، وهي المرأة التي تملأ عليه حياتَهُ ووجودَهُ من كُلِّ ناحية..

وسبق لي أن درَّسْتُ نصوصاً من هذه الشاكلة، لطلبتي بقسم الدراسات العليا بالجامعة المغربية.. أذْكُرُ أنني وقفت عند نصَّيْنِ من أجمل هذه النصوص التي تتحول فيها القصيدة إلى أنثى تامة المعاني الجميلة، ويُكَنّى عنها بالمرأة المعشوقة المطلوبة؛ لما تنطوي عليه من سحرٍ. فأما النَّصُّ الأول، فللشاعر العذب الرقيق مُحَمَّد بنعمارة رحمه الله؛ ضمن ديوانه (في الرياح وفي السحابة.. أنشودة الذي يأتي أو لا يأتي) قصيدةٌ يقول فيها:

امرأة رمّانهْ
تُشفي
جُرْحَ الشّاعر
وتضمِّد أحزانَهْ
كانت كالموج
لها المَدُّ
لها الجَزْرُ
وكالموج يغيِّر ألوانَهْ
مثلَ الموج
ومثلَ النّاي
إذا أرسل
في صمتِ الغابةِ
ألحانهْ.
أسألها:
مَنْ أنت؟
تخاطبني
بنشيد الإغراء

أنا بِنْتُ البَحْر
وعاشقةٌ إنسانَهْ.

والنَّصُّ الثاني للشاعر الجميل عبد الكريم الطبال بعنوان (سَيِّدَةٌ جميلةٌ)؛ يقول فيه:
شَجَرَةٌ سألْتُها
ذاتَ بُسْتانْ
مِنْ أيْنَ تَشْتَري الْفُسْتانْ؟
فَغَمْغَمَتْ:
اِسألِ الفلْكَ
والنّوارسْ
هي التي تَجْلُبُها إليْ
ربما
مِنْ بَلَدِ المحارْ
ربما
مِنْ بَلَدِ السَّماءْ
فقلْتُ:
والقَميصَ الصّوفِيَّ
المِطْروزَ بِحرير الماءْ؟
فَغَمْغَمَتْ:
اِسألْ صَديقَ العُشْبِ
سيِّدي السَّحابْ.
فقُلْتُ:
والمِظَلَّةَ الزرقاءَ
والقِلادَةَ الخضْراءَ
فوق الصَّدْرِ
والكتابَ الغامِضَ
المِسْطورَ
في الأوراقْ
فغمغمتْ:

لَسْتُ

أرى الذي تراهُ

في المرآةْ..

أما سامح درويش، فإنه جاءنا بديوان من سبعين قصيدة قصيرة جدّاً، يُخْبِرُنا فيه عن هذه المرأة/ القصيدة التي تُحِييهِ، وهي السِرُّ الأسمى في وجوده. ولم أجد من بين الشعراء القدامى والمحدثين من تحدَّثَ عن القصيدة بهذا الشكل المطَوَّلِ والمتنوع. ثم إنني لم اجد، أيضا، من الشعراء، من تحدَّثَ عن الكتابة الشعرية في مختلف صورها وسياقاتها وأحوالها ومقدماتها ومُحَفِّزاتِها وأشكالِها، بشكل مُطَوَّلٍ ورقيق ومتنوع؛ كما فعل سامح درويش في ديوانه (برشاقة أكروبات) الذي تزامن صدوره و(كتاب شطحات الدرويش). وكلُّ هذا وغيْرُهُ يشهد لهذا الشاعر بالتفوق والتسامي وعُلُوِّ الكَعْبِ في فَنِّهِ وإبداعه والرسالة التي كُلِّفَ بتبليغها؛ والشعراء، كما قال الفيلسوف اليوناني القديم (سقراط): "لقد أدركت أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعثَ فيه حماسة."[136]. فهم إذن "لا يختلفون عن الأنبياء والكَهَنَة الذين ينطقون بالكلام الحَسَنِ دون أنْ يعرفوا ماذا يقولون."[137].

أما المضمون الرابع من مضامين (كتاب شطحات الدرويش)، فهو المضمون الدال على الشُّرْبِ والسُّكْرِ وتعاطي الخمرة والنبيذ، وكُلِّ ما له علاقة بهذا الأمر. وقد سبقت لي الإشارة إلى أن كثيرا من نصوص هذا الديوان اختار لها سامح درويش عناوين دالة على الغيبوبة والغفلة والدوخة والسكر والتّيه والإغماءة والإغماضة وغيرها من الأسماء الدالة على ذهاب العقل، أو على الأقل تَعَطُّلِ اشتغاله. ومن صنيع الخمرة بالمرء، أنها تُذْهِبُ عقْلَهُ وترتفع به إلى حياة أخرى غير تلك التي يحياها غيره من النّاس.. والجدير بالذكر أن سامح درويش ذكر الخمرة في (كتاب شطحات الدرويش) سبع مرات؛ أي في سبعة نصوص؛ هي: (ذكرى)، و(تهاليل)، و(وَلَه)، و(أنخاب)، و(حادث عشق)، و(ثمالَة)، و(ذوق). والملاحظ أن العناوين نَفْسُها دالة على هذا الأمر المتصل بالشرب والسكر والثمالة وتعاطي الخمرة.. وتبقى العناوين الأربعة الدالة على المضمون الرابع هي: (دوخة)، و(ثمالة)، و(ذوق)، و(أنخاب) الذي يعتبر النص الأكثر جمعا للألفاظ المتعلقة الخمرة والشرب.

يقول في نصِّ (ذِكْرى) يذكُرُ (كُحولَ القواميس)؛ والكحول نوع فاسد من السوائل التي تُحْدِثُ السُّكْرَ، ولا يَشْرَبُهُ إلا الخاملون والمتسَكِّعون الذين لا مالَ لهم يبتاعون به خمرة أحسن:

مثْل خنْجرٍ وَضّاءٍ،

تلْمَعينَ في خَلَدِي

منْ حينٍ لِحِينٍ،

---

[136] – قواعد النقد الأدبي، ص. 2.

[137] – المرجع نفسه، ص. 2.

فأنْزَوِي جريحًا بعطْرِكِ،
أحْتسِي كُحُولَ القَوامِيسِ[138].

ونقرأ في نصِّ (تهاليل) حديث الشاعر عن الشُّرْبِ:

تَهَالِيلِي وحْدَها تسْقِينِي،
وأنتِ وحْدَك
تَمْلئِين كأسَ التّهاليلِ.
أشرَب منْكِ
حتّى أجْهَشَ باليَقِينِ،
ويظْهرَ لِي فيكِ دلِيلِي.

هَذِي طَرِيقِي إليْكِ
مُتَرنّحَةً تمْشِيني،
وتَشْطحُ بِي
كُلّما ساوَرَني الصّحْوُ،
كيْ أغُذّ العِشْقَ خلْفَ دليلِي،
ويغُذّنِي القوْلُ
صوْب نبْعِ التّهَالِيلِ[139].

فالتهاليل وحدَها هي التي تسقي الشاعر، غير أن التي تتولى ملأ كأس التهاليل هي هذه المرأة التي يعشقُها الشاعر: المرأة/ القصيدة/ اللغة/ الكتابة. والشاعر يشرب من هذه المرأة/ القصيدة، إلى أن يظهر له اليقين ويتبين له ذلك الدليل الذي يبحث عنه، والقصيدة هي التي تمنح الشاعر كل هذا اليقين والحقيقة.

ونقرأ في قصيدة (وله)، يذْكُرُ النَّبيذ؛ وهو نوع من أنواع الخمر. قال ابن عبد ربه في (العقد الفريد) يذكر هذا الاختلاف بين الخمرة والنبيذ: "أول ذلك أن تحريم الخمر مجمع عليه لا اختلاف فيه بين اثنين من الأئمة والعلماء. وتحريم النبيذ مختلف فيه بين الأكابر من أصحاب النبي والتابعين بإحسان. حتى لقد اضطر مُحَّد بن سيرين في علمه وورعه أن يسأل عبيدة السلماني عن النبيذ. فقال له عبيدة: اختلف علينا في النبيذ. وعبيدة ممن أدرك أبا بكر وعمر. فما ظنك بشيء اختلف فيه الناس وأصحاب النبي عليه الصلاة والسلام متوافرون، فمن بين كطلق له ومحظر عليه؟ وكل واحدٍ منهم يقيم الحجج لمذهبه، والشواهد على قوله.

---

[138]– كتاب شطحات الدرويش : سامح درويش، ص. 5.
[139]– المصدر نفسه، ص. 15-16.

والنبيذ كل ما نبذ في الدباء والمزفت، فاشتد حتى يسكر كثيره. وما لم يشتد فليس يسمى نبيذا، كما أنه ما لم يغل من عصير العنب حتى يشتد فليس يسمى خمراً، كمال قال الشاعر: نبيذ إذا مر الذباب بدنه.. تقطر أو خر الذباب وقيذا وقيل لسفيان الثوري، وقد دعا بنبيذٍ فشرب منه، ووضعه بين يديه: يا أبا عبد الله، أخشى الذباب أن يقع في النبيذ. قال: قبحه الله، إذا لم يذب عن نفسه. وقال حفص بن غياث: كنت عند الأعمش وبين يديه نبيذ، فاستأذن عليه قومٌ من طلبة الحديث، فسترته، فقال لي: لم سترته؟ فكرهت أن أقول: لئلا يراه من يدخل، فقلت: كرهت أن يقع فيه الذباب. فقال لي: هيهات، إنه أمنع من ذلك جانباً. ولو كان النبيذ هو الخمر التي حرمها الله في كتابه ما اختلف في تحريمه اثنان من الأمة.

وحدث مُحَمَّد بن وضاح قال: سألت سحنون، فقلت: ما تقول فيمن حلف بطلاق زوجته، إن المطبوخ من عصير العنب هو الخمر، التي حرمها الله في كتابه؟ قال: بانت زوجته منه. وذكر ابن قتيبة في كتاب الأشربة: إن الله تعالى حرم علينا الخمر بالكتاب، والمسكر بالسنة، فكان فيه فسحة، فما كان محرماً بالكتاب فلا يحل منه لا قليل ولا كثير، وما كان محرماً بالسنة فإن فيه فسحةً أو في بعضه، كالقليل من الديباج والحرير يكون في الثوب، والحرير محرم بالسنة. وكالتفريط في صلاة الوتر، وركعتي الفجر، وهما سنة. فلا تقول: إن تاركهما كتارك الفرائض من الظهر والعصر. وقد استأذن عبد الرحمن بن عوف رسول الله في لباس الحرير لبلية كانت به، وأذن لعرفجة بن سعد، وكان أصيب أنفه يوم الكلاب، باتخاذ أنفٍ من الذهب. وقد جعل الله فيما أحل عوضاً مما حرم، فحرم الربا وأحل البيع، وحرم السفاح وأحل النكاح، وحرم الديباج وأحل الوشي، وحرم الخمر وأحل النبيذ غير المسكر. والمسكر منه ما أسكرك."[140]. يقول سامح درويش:

بِمَا تَخثّر منْ نَبيذِ الضّوْءِ،
ومَا تَضوّعَ منْ ضِياء الحُبّ في خَلَدي،
جِئْتُكِ يُضيئُني خَبَلي،
فَكوّرْتِ لِي أرْضًا منْ صَلْصَال القَوامِيسِ،
وتَرَكْتِنِي أَنْفُخُ فيها منْ خَبلي.
صُبْحِي ضَرِيرٌ بِدونِكِ،
ونبْضِي أبْكَمْ.
فكيْفَ أحْيَى حِينَ لا تُشْرِقِين،
وأنَا لا أعْرِفُ كيْف أكْتُبُ وَلَهِي بِعُكّازٍ،
ولا كيْف أدُورُ حوْلكِ،

[140] – العقد الفريد: ابن عبد ربه القرطبي الأندلسي،

بِقلْبٍ يَدُور معِي وأنْتِ لسْتِ فِيهِ[141].

ونقرأ في نصِّ (أنخاب) حديث الشاعر عن السُّكْرِ، والأباريق، والثّمل، والرغوة التي تعلو الكأس المملوءة خمرة. وهذا هو النَّصُّ الذي تضمن، داخل الديوان، أكثر المفردات والمعاني الدالة على الخمرة والشرب والسكر وما تعلق بكل هذا من طقوس. إلا أن سامح درويش يورد كُلَّ ذلك في إطار طَقْسٍ روحاني بديع:

رُبّ طريقٍ في غايَةِ السّكْرِ تُعَاقِرُنِي،
تَصُبُّنِي منْ إبْريقِ الوجْدِ رقْراقًا،
تَتغَزّلُ بِي حِينَ تَرَى رَغْوَتِي، وتُغنّي.
رُبّ طَرِيقٍ في مُنْتهَى الثّملِ،
ترْفعُنِي عَالياً نَخْبك.
فمَنْ سِوَاكِ يُصدّقُ مَسّي،
مُلْتاعاً تَحْتَسِينِي طَرِيقِي فيكِ إليْكِ،
وتُراوِدُني علَى شِعْري.
ربّ طريقٍ في غَايةِ السّكْرِ،
تشْرَبُنِي وتَسْتَلِذّ لهَا مَزّةً أشْعارِي[142].

فالحديث هنا عن هذا الطريق الذي يتعشَّقُ الشاعر، ذاك الطريق الموجود في غاية السُّكْرِ، وهو الذي يَتَوَلّى صَبَّ الشاعر من إبريق الوجْدِ؛ فينسابُ رقراقاً. حينذاك تتغزل الطريق في شاعرها حين ترى رغوته قد صَعَدَتْ، وهي الموجودة في قمة الثّمَل.. والعلاقة الطريفة في هذا النَّصِّ إنما تكمن في هذه العلاقة الموجودة بين الشاعر والكتابة وما يتصل بهما من طقوس، هي أشبه ما تكون بطقوس المغازلة والعشق والشرب.

ويقول في نصِّ (حادث عشق)، يذكُرُ عن (الحانة):

البَارِحَة،
في غَمْرِ نوْبةِ حُبّ،
ذابَتْ يَدِي علَى نَهْدِ قَصِيدَةٍ،
نَزَفَت شَفَتايَ بالقُبَلِ،
فَانْقطعَ تيّارُ الشّعْرِ علَى الفَوْرِ،
وَتَعطّلَ مِصْعَدُكِ فِي القَلْبِ.

[141]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 21.
[142]- المصدر نفسه، ص. 24.

عِوَضَ الاتّصالِ بِكِ،
كيْ تُخَفّضِي مِنْ ضغْطِ المجازِ،
أسْرعَتْ بِي لُغَتِي،
إلى أقْرَبِ حَانَةٍ فِي الما وَراءْ،
مخافَةَ أنْ تَذوبَ يدِي الأخْرَى،
أوْ أجفَّ مِنَ القُبَلِ[143].

ثم يعود مرة اخرى إلى ذكر حالة السكر في قصيدة (ثمالة)، فيقول:

هذَا قلْبي وَقْفٌ لكِ،
شَيّدِي علَى شوْقه عرْشَكِ،
ومُدّي في سَماء الوَجْدِ
مئْذنةً للعَاشِقينْ،
إنّي كلّهمْ وحْدِي،
فَأذّني فيّ:
حَيَّ علَى العِناقِ..
اللهُ،
أنتِ طريقي إليْهِ،
فيَا لَلسُّكْرِ
حِين تشْملُ بالسّرّ الطّريق،
ويَا لَلشّطْحِ الرّشيق
حينَ تشُدّينَ
بِبُروقِ الشِّعْر وِثَاقِي[144].

ونقرأ، أخيرا، في قصيدة (ذوق):

منْ خابِيَةٍ في الما ورَاء،
صَبّكِ الغيْبُ،
فذُقْتُكِ منْ غيْر كاسٍ،
وبِتُّ قبْل الشّرْبِ سكْرانَ.

---

[143]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 42-43.

[144]- المصدر نفسه، ص. 55-56.

ذَوْقٌ أنَا كُلّي،
فهَا تِيكِ رقْراقةً حتّى العِناقِ،
إنّ غايَة أمْري،
أنْ أدْرِكَ فيكِ مَذاقِي.

صُبِّي لِي منْكِ،
فهَذا قلْبِي فِي يَدِي
فعَرّتُهُ قَدَحًا،
وهذَا الضّياءُ منْكِ مُعتّقْ[145].

تلك هي القصائد السبع التي جاء فيها ذكر للخمرة والسكر أو ما يتعلق بهما في (كتاب شطحات الدرويش). والجدير بالذكر أن حديث الخمرة والسكر ورد في نصوص أخرى في الديوان، إلا ان هذه النصوص السبعة التي ذكرتُها ههنا، هي التي تنطوي على الأهمية التي من خلالها يتشكَّلُ هذا المضمون الرابع. وقد رأينا كيف إن الشاعر استطاع أن يحيط بكثير من مقامات الشرب في نصوصه الشعرية؛ ذاكِراً كل ما له صلة بهذا الطقس الذي يحتفظ، في كتابات الشعراء، بِحَدَّيْهِ: المادي والروحي. وهو في ديوان الشاعر طقس روحي، يوظِّفُهُ الشاعر لأجل الالتحام والاتحاد بمخاطَبَتِهِ العذبة الجميلة: القصيدة..

ونختم هذه القراءة بالوقوف عند المضمون الخامس من مضامين هذا الديوان، وهو المضمون المتعلق بالغناء والإنشاد والسَّماعِ وكُلِّ ما له علاقة بالشَّطْحِ؛ أ وليس الديوان تعبيرٌ عن (شطحاتِ) هذا الدرويش/ الشاعر الذي هو سامح درويش؟! ولا بد هنا من التنبيه على أمر، وهو أن حديث سامح درويش في هذا المضمون الخامس، يمكن أن نقسِّمَهُ إلى قسمين اثنين: قسمٌ أوّل من النصوص الشعرية جاء فيه ذكر الغناء والألحان والموسيقى والإيقاع والآلات الموسيقية والعزف والنَّغَمِ والمقامات والأصوات والأوتار؛ وهو القسم الذي يتشَكَّلُ من خلال سبعة نصوص. وقسمٌ ثان، جاء فيه ذكر الشطح والشطحات والرقص؛ ونصوص هذا القسم كثيرة، إلا أن أهمها ثلاثة؛ هي (تهاليل)، و(ضباب أنيق)، و(رُقْيَةٌ شعريّةٌ).. ونشرع في تقديم النماذج المتصلة بالقسم الأول المتعلق بالموسيقى والألحان والإنشاد والآلات الموسيقية وغيرها..

يقول في نص (عزف):

حِين تعْزفُنِي عيْناكِ،
بِبَراعَة زوْبعَة،
يتّسعُ فَحْوايَ أكْثر،
وتذْهَبينَ لي في المِدى نَغَما.

[145]- كتاب شطحات الدرويش: سامح درويش، ص. 111-112.

هكَذا منْ كِيمياءِ الوَلَه،
أشْتَقّ مَقامَاتِي مِنْ تَحْتِ النّهَاونْد،
أسَوّي لكِ أوتارًا منْ شُعاعِ القَلْب،
وأسْتوي لكِ لحنا.

ويقول في نص (دوران):
مُهْطِعًا، أَحُوشُ أناشيدي سِرْباً إليكِ،
مخْطوفا أَخْبِطُ في خَبَلي،
توْقاً إلى قَبَسٍ شَعّ من ذراعيْكِ.
أنتِ بَصِيرتِي حين يَعْمَى الطريقُ،
وأنتِ البصَرُ،
أنتِ منْ حاكَ لي جسَدا
من شُعاع معْناكِ،
كيْ أسْتلِذّ رشاقة الدوَران،
فها أنَا ذا أسْتحِمّ بالنّور حين أدورُ،
وأُفْتحُ ذراعيَّ
في الهوى صوْب ذراعيْكِ،
عسَى يَسْتقيمُ دِينًا لنَا طقْسُ العناقِ.
أنتِ شمْسي،
فكيْف لا أُتْقنُ من شوْقي إليكِ،
فنّ الشّروق.

ويقول في نص (دندنة):
مِنْ جِلْدِ قَصِيدَةٍ قديمةٍ ،
وحِبَالِ الهَايْكُو،
سَوّيْتُ هَجْهُوجِي بِيَدِي.
دَدَنْ.. دَنْ.. دَدَنْ،
هَلْ تسْمعِينَ هَذهِ الدّنْدَنَةْ،
هِيَ لِأَجْلِكِ تَسْكُنُ أشْعَارِي.

تَارَةً بِقَرَاقِبَ نُورَانيّةٍ فِي اليَدَيْنِ،
وطَوْرًا أُكَلِّمُ هَجْهُوجِي،
اللهُ وأنْتِ يَسْمعَانِ ابْتِهالِي.

ويقول في قصيدة (غشاوة):

لنْ أبْحثَ عنّي !
فأنَا قدْ صِرْتُ فيكِ سِوايْ.

منْ بيْنِ أصَابعِ الشّوْقِ
أصّاعَدُ نغَمًا إليْكِ.

مثْل قِيثَارة شاعِرٍ غجَريّ،
أئِنُّ تَارةً،
وتَارةً أشْهَقُ مثْل نايْ.

يَا لَلْغشَاوَةِ !
العِبارَةُ حقًّا تَضِيقُ،

فهَا أنَا بِلاَ لُغَةٍ
أقَشِّرُ الآنَ لمعَ اليَقينِ،
وأفْنَى
بأقْبَاسِ الإشَارةِ
في معْنًى لكْ قدْ تجَلّى.

ويقول في نصّ (إنشاد):

ليْسَ لِي سوَى عشْقِي،
وأنَا أدورُ أُنْشِدُهُ،
أنْتِ وحْدكِ جمْهُورِي،
أهُبُّ بشوْقي إليْكِ،
وكُلُّ وجِيبِي لكِ أحْشُدُهُ.

لا حاجَةَ لِي بمُكبِّرِ الصّوْتِ،
لأنّني أكْتبُ بالقُبَلِ،

وأنْشِدُ- إذْ أنْشِدُ- أنْوارِي،
فكَيْفَ أقْدَحُ أشْعَارِي،
إنْ لمْ يكُنْ منْ شفَتيْكِ.

لا إيقَاعَ لِي،
إلاَّ مَا يُولّدِهُ الحَالُ،
فارْكَبُوا بحُورَ الشّعْر،
واتْرُكُوا لِي قطْرَةَ السّرّ،
أسْبَحُ فِيهَا بحَالِي.

ويقول في نص (هبوب):
لا أحْتاجُ إلَى قافِيةٍ،
كيْ أهُبَّ،
لا أحْتاجُ إلى رَويٍّ وأوْزانٍ،
كيْ أنْشِدَنِي
هَبَّةً.. هَبّةً.. لِموْلاتِي .

مُتَهجّدًا،
تَفانيْتُ حتّى ابْتكَرْتُ هُبُوبِي،
منْكِ تفَتّقْتُ،
ومنْكِ أشْتَقُّ أحْوالِي.
وأنَا فِي محْرابِ الوجْدِ أدُورُ،
دوّامَةً إليْكِ أصِيرُ.

أنْتِ ما أنْتِ،
وأنَا-كمَا تدْرِينَ- بَتْلَةُ القَصَبِ،
تهُبّينَ فَأرْتجِف،
أنَا يَا موْلاتِي رِيشُ الهَزارِ،
بِهَمْسةٍ منْكِ أطِيرُ.

ويأتي نص (عزف ناي) وبه نختم هذه المجموعة الأولى من النصوص الدالة على العزف والألحان والغناء والآلات الموسيقية في (كتاب شطحات الدرويش)؛ يقول الشاعر:

أذْكرُ أنّني لمْ أكنْ،
لكنّكِ لمسْتِ بنُورك فحْوى النّشيدِ
فَكُنْتُ،
أذْكرُ أنّني كنتُ على ضفّة الوادِي
ساقَ قَصَبْ،
وكنْتِ انْبلاجَة الصّبْحِ الّتي تدَلّلُني،
وتزْرعُ اللّمْعَ في قطَرات النّدَى
علَى بَتلاتِي،
فها أنا ذا أشيخُ علَى مَهلٍ،
في عشْقكِ موْلاتي.

جفَّ منْ لظَى الوجْد ساقُ القَصبِ،
وتَولّى الشوْقُ بنَارِه حفْرَ ثُقُوبِي،
فصِرْتُ بمَشيئَةِ الحُبّ نَايْ،
وصِرْتِ نَفْخَ إلَهٍ،
فخُذِيني بيْن شفتيْكِ و الأناملِ،
واعْزِفِي يا ربّةَ الشّطْحِ علَيَّ،
فأنَا لوْلا نارُ الشّوْق ما كانتْ لي ثُقوبُ،
ولوْلا ثقُوبِي،
ولوْلا شفَتاكِ والأنامِلُ
ما كانَ لِي نغَمُ.

أما النصوص التي يذكر فيها الشاعر الشطح والرقص، فكثيرة في الديوان؛ إلا أن أهمها ثلاثة؛ أولها قصيدة (تهاليل):

تَهاليلِي وحْدَها تسْقِيني،
وأنتِ وحْدَك
تَمْلئِين كأسَ التّهاليلِ.
أشرَب منْكِ
حتّى أجْهَشَ باليَقِينِ،
ويظْهرَ لي فيكِ دلِيلِي.

هذِي طَرِيقِي إلَيْكِ

مُتَرَنِّحَةً تمْشِينِي،

وتَشْطحُ بِي

كُلّما ساوَرَنِي الصّحْوُ،

كيْ أغُذّ العِشْقَ خلْفَ دليلِي،

ويغُذّنِي القوْلُ

صوْب نبْعِ التّهَالِيلِ.

والنص الثاني هو قصيدة (ضباب أنيق)؛ يقول الشاعر:

هكَذا أنا، بِرِيحِكِ أمْشِطُ شِعْرِي،

وبِنُورِكِ أتَعطّرْ.

هكَذا يَلْبَسُنِي وألْبَسُهُ المجازُ،

وحيْثُ مالَ الخَيالُ أمِيلُ،

فهَلْ تَصِحُّ صَلاتِي؟.

إلى ذِراعَيَّ

مِنْ زُرْقَةِ الغَيْبِ أُنْزِلُكِ.

يَهِيجُ بِي نَغمِي،

وليْس لِي فوْق هَذا الجمْرِ

مَنْ يُشَاطِحُنِي سِواكِ.

مُبْتهِلًا، أمُدُّ رُوحِي إليْكِ،

فَلا أدْرِكُ وصْلَكِ،

أُجَنُّ فيُنْقِذنِي الخَيالُ :

يا لَلْوَهْمِ الحَمِيمِ،

ضَبابٌ أنِيقٌ يُشَاطِحُ طيْفَكِ!.

وأخيرا يأتي نصٌّ (رقية شعرية):

بِلا لُغَةٍ،

لكنّي أسمّيكِ بأسْمائكِ للمَساء،

وأكْتبُكِ رُقْيَة للصّباح،

فبِأيّ آلاءِ الوجْدِ تُكذّبين.

بلاَ جسَدٍ،

لكنّي أحسّكِ كقطْرِ المطر،

وأرقصُ حوْلكِ

رقْصَ ناسِكٍ على الجمْر.

بلاَ صوْتٍ،

لكنّي أنادِيكِ في كلّ حِين،

وأجْأرُ بالعشْق إليْكِ،

كما لوْ أنّكِ تسْمعِين.

بلاَ بصَرٍ،

لكنّي أراكِ قابَ قوْسيْنِ مِنّي،

أدْنُو فأدْنُو،

فأسْتشِيطُ شوْقًا كلّمَا دنوْتُ.

بلا شفَتيْنِ،

لكنّنِي أغُصُّ بالقُبَلِ،

فمَنْ سوَاكِ إذا ضقْتُ بِحَالي،

يشْفَعُ لِي.

تلك إذن جملة من الملاحظات التي آثرت الوقوف عندها ضمن هذا الديوان الذي حملنا إلى عدد من الآفاق العليا؛ تلك التي عانق فيها الشاعر جملة من الذوات على رأسها الذات الإلهية العظمى. والجدير بالذكر أن سامح درويش لا يغادر نمطه في الكتابة الذي ظل قصيرا، مُمَهّداً منذ زمن بعيد لنوع جديد من الكتابة الشعرية المنقولة إلى الثقافة العربية عن النموذج الياباني؛ أقصد (شعر الهايكو) الذي سبقت الإشارة إلى أن الشاعر أصدر فيه ديواناً هو الأول من نوعه في هذا الصدد..

تَمَفْصُلاتُ الجسد بين كتابتين

قراءة في ديوان (جَسَدٌ.. جَسَد) للشاعر الطيب هلّو

لا يمكن للقراءة أن تؤدي وظائفها المنوطة بها، ما لم تقطع مع سلطوية الناقد الذي ينصب نفسه حكما؛ يفصل بين خصمين متنازعين، أو صيرفيا؛ يميز الجيد من الرديء من القوافي والنصوص الأدبية، أو موازنا يقارن بين هذا وذاك أو بين إنتاج هذا وإنتاج ذاك. ذلك بأن زمن هذا النقد قد ولى، ولم يعد له في أذهان القراء والمبدعين والمتأدبين بصفة عامة وجود؛ لأن النقد العالم هو ذاك الذي يرنو صاحبه إلى إعادة كتابة نص المبدع؛ كتابة تجعل منه نقطة انطلاق جيدة لكتابة أخرى؛ يمارس طقوسَها المبدع في زمن يتلو زمن القراءة؛ مباشرة في بعض الأحيان، أو بعد تأمل أحيانا أخرى.

المهم أن النقد لم يعد يعتمد أساس حكم القيمة الذي يظهر فاصلا بين إبداعين أو بين مبدعين. وإلى زمن غير بعيد منا، إبان فترة البعث والإحياء الكلاسيكية، وجدنا الأستاذ عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ومُحَمَّد شكري؛ أو ما عُرِفَ بجماعة الديوان، ينقُدون شعرَ كل من أحمد شوقي بك ومحمود سامي البارودي ومطران خليل مطران، وغيرهم من شعراء هذه المرحلة، نقدا يتراوح بين التجريح والتقريظ؛ وكلاهما من الأهداف والمقاصد التي لا تخدم حركة النقد، لا من قريب ولا من بعيد.

ولعل هذا الفهم المتعثر لرسالة النقد عندنا، هو الذي جعل آدابنا تعرف هذه الهوة العميقة والفاضحة بين النقدي والإبداعي؛ إذ ينتج المبدعون ما لا حصر له من النصوص الأدبية، في الشعر كما في السرد، التي تنتظر من يقرأها قراءة تدفع بها إلى الأحسن، وإلى اكتشاف أجناس أدبية جديدة؛ تماما كما يحدث في البلاد الغربية. في حين أن النقدي لا يراوح مكانه؛ فهو لا يعدو أن يكون تقريظيا يظهر في شكل تقديمات؛ غالبا ما يطلبها المبدع ويجري من روائها جرياً، أو عبارة عن هجوم شرس على المبدع لا علاقة له بالموضوعية أو بالنصية التي تستوجب القراءة والتمحيص قبل إصدار أي حكم نقدي.

فالتراكم الإبداعي الحاصل في النصوص الأدبية العربية، في الشعر كما في السرد، لا يضاهيه أي تراكم، في حين يتقاعس النقد عن أداء وظيفته التي تراجعت بشكل كبير؛ إما لأن الذين يقومون بهذه الخدمة لم يعد لهم وجود بين ظهراني هذه الأمة، وإما لأن الباحث تعوزه الآلة التي تجعل منه دارسا متميزا؛ يكون في أفق انتظار النص وعند حسن ظنه. وقديما أبان ابن رشيق القيرواني في مقدمة كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) أن الذي تعوزه الآلة، يكون كالمقعد؛ يشعر في داخله بالرغبة في النهوض، إلا أن الآلة التي تمنه من القيام بهذا الفعل؛ وهما

القدمان، غير موجودة. وهذا شأن كثير من الدارسين الذي يمارسون هذه الصنعة الفنية الجميلة التي لا بد فيها من اجتماع العلم والفن معا.

لقد كتبتُ غير ما مرة في هذا الموضوع الذي يؤرق حياة الآداب العربية المعاصرة والغيورين عليها من الدارسين والمبدعين، على حدٍّ سواء، وفي كل مرة كنت، وأنا أُشَخِّصُ الداء، أضع يدي على هذا الفراغ الذي تشكو منه الساحة النقدية، والذي يكمن في غياب دارسين وباحثين؛ يمتلكون الأدوات الحقيقية التي تسمو بهم إلى معرفة عالم النص والاستواء أسراره الدفينة.

ليس المقصود هنا بالأدوات تلك المعادلات الرياضية التي كنا نراها، في أحضان ثمانينات القرن الماضي، تُسَوِّدُ صفحات بعض الدراسات التي كانت تصدر هنا وهناك من البلاد العربية. ذلك بأن النص الإبداعي في غنىً عن مثل هذه الرسوم الهندسية والمعادلات الرياضية والتشجيرات المعقدة؛ تلك التي تُعَمّي سبيل الوصول إلى أعماقه؛ وتزيده تعقيدا وإبهاما وغرابة. كان الجميع حينها يتحدث عن غرابة النص وتعقيده، وما نص الشاعر، أياًّ كان ذلك الشاعر بغامض أو مبهم أو غريب؛ إنما هي المرجعيات التي انطلق منها المبدع في تركيبته النَّصِّيَّة، والتي لا يمتلكها القارئ بنفس الدرجة والعمق، هي التي جعلت الهوةَ واسعَةً بين الطرفين. ولو أن القارئ كان في مستوى مرجعيات الكتابة كما رَكَّبَ فصولَها المبدع، لكانت قراءتُهُ للنص بالسهولة التي لا يمكن لأحد أن يتصور مداها.

ومن الدارسين من زاد في تعميق هذه الهوة؛ وذلك حين لم يسلُكِ السبيلَ المُثْلَى لقراءة النص؛ فانزاحَ عَنِ الطريق، فصارت قراءة النص الإبداعي، في غرابته وتعقيده وغموضه، لدى القارئ، أهون من قراءة التحليل النصي الذي قام به الدارس في أحضان الفهم المشَوَّهِ لغايات القراءة ومقاصدها الحقيقية. وهذا ما يفسر، في بعض الأحيان، كثيرا من الضعف الذي تشكو منه نصوصنا الإبداعية، في الشعر كما في السرد؛ وذلك لأنها لم تجد النقد الذي وجهها ويقومها ويسمو بها نحو المرافئ الآمنة التي ظلت تحلُمُ بها ويحلُمُ بها ربابِنَتُها.

لم يكن نقدُنا، في يوم من الأيام، وبالمرَّةِ، موازيا للتراكم الإبداعي الذي تشهده الحركة الأدبية في بلداننا العربية من المحيط إلى الخليج؛ سواء في التوجهات التي تكتب فيها المرأة، أم تلك التي يجتهد فيها الرجل. ومثل تلك التقريظات الزائفة والمجاملات الواهية هي التي جعلت الغَثَّ يختلط بالسمين، والهجين بالرفيع؛ حتى ما بات يُعْرَفُ، لدى الكثيرين، أيُّهُما المحْسِنُ وأيُّهُما المسيءُ؟! ولأن النقد في البلاد الغربية يؤدي وظيفته على الوجه الأكمل والسليم، فإننا، في كل مرة، نلمس كثيرا من التقدم، على مستوى الأشكال وكذا المضامين، فيما يكتبه المبدعون الغربيون؛ في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا وإنجلترا، وغيرها من الدول الأوروبية، وكذا في الأمريكيتين الشمالية والجنوبية.

إن الطريق الصحيح المؤدي فعلا نحو سُمُوِّ إبداعات مبدعينا وتألقها في الأشكال والمضامين والأجناس، إنما هو الفعل النقدي الناجع السليم؛ ذلك الفعل الذي يتأسس على مرتكزات هي نفسُها المرتكزاتُ التي قامت عليها العملية الإبداعية زمن الكتابة. ذلك بأن أهل العلم بالشعر من المتأدبين القدامى، لم يكونوا في حاجة إلى إعلاء صرح نظرية نقدية؛ كي يمارسوا عملَهُم المقدَّسَ، الذي يكمن في نقد النصوص، وفضح ما اعتراها من العيب

والنقص في الألفاظ والمعاني. إنما اللغة ووحدها اللغة؛ تلك التي انطلق منها الشاعر في زمن الكتابة، يؤولون إليها في زمن القراءة؛ لمعرفة إلى أي حدٍّ اسْتُعْمِلَتْ تلكَ الأساليبُ في محلها، أم لم تُسْتَعْمَلْ في المحلِّ الذي تقتضيه أساليبُ العرب فيما اعتادت التَّكَلُّمَ به.

ولعمري، هذا هو الذي جعلهم يعيبون على أبي تمام الطائي، وهو شاعر فحل كبير مبَرَّزٌ، طريقَتَهُ في الكتابة؛ بالرغم من أنه كان على صوابٍ؛ وذلك لأنه انْزاح، في كتابته الشعرية الحداثية، عن أساليب العرب وطُرُقِ شُعرائِهم القدامى، وهم النموذج؛ نموذَجُ القصيدة الأولى كما قال بذلك الأستاذ مُحَّد نجيب البهبيتي (رحمه الله)، في تفتيق المعاني، ورسم الصور، وتطويع الألفاظ، وجَعْلِها تَحْبُلُ بمعاني جديدة. ومن هنا جاء بيتُ أبي تمام وهو يتحدث عن قصائده الجديدة:

فكأنما هي في السَّماع جَنادِلٌ   وَكَأَنَّما هي في القُلوبِ كواكِبُ

فهو يكتُبُ قصيدتَيْنِ اثْنَتَيْنِ داخل قصيدةٍ واحدة: قصيدة الألفاظ أو (القصيدة الصوتية)، وقصيدة المعاني والدلالات العميقة. ولم يكن النقاد اللغويون من رجال القرنين الثالث والرابع الهجريين؛ من أمثال ابن الأعرابي والأصمعي وأبي عبيدة، لِيَصْعَدوا إلى المستوى نفْسِهِ، من فهم الكتابة الشعرية، الذي كان أبو تمام الطائي قد استوى عليه وبلغَ شَأْوَهُ.

لهذا لن يكون المحدثون، من أمثالنا، في حاجة إلى إرساء دعامات نظرية نقدية؛ نقرأ من خلالها نصوص مبدعينا، في الوقت الذي يحمل كل نص، في ذاته، مفاتيح قراءته؛ إذ كما يُنْزِلُ المبدع النص بِمَغالِقِهِ، فإنه لا ينسى أن يزوِّدَهُ بجملة من المفاتيح التي تسمح بقراءته وتفكيك شفراته. إننا في حاجة إلى رؤية شاملة تمكننا في قراءة النص في جميع مرجعياته والفاعلين فيه، ابتداء بالمبدع والسياق العام للواقع الذي يعيش فيه، بالإضافة إلى نوع الثقافة التي يمتح منها رؤاه ومعانيه ومقاصده. كل هذه الأمور وغيرها هي التي تشكل العتبة الأولى التي من شأنها أن تُمِدَّ، كُلَّ قارئٍ، بما يحتاج إليه بخصوص هذا النَّصِّ أو ذاك.

هذه جملة من الملاحظات التي آثَرْتُ أن أفتتحَ بها هذه القراءة لديوان الشاعر والصديق العزيز الأستاذ المجِدَّ النشيط الطيب هلّو. ولطالما أَلْحَحْتُ على ضرورة اتِّخاذِ النَّصِّ وصاحِبَهُ منطلقا لقراءة مقاصده وما ينطوي عليه من إشارات ومعاني. وهذا ما فعله الشراح القدامى وهم ينظُرون في شعر أبي نواس الحسن بن هاني، وشعر أبي تمام الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وأشعار الشعراء الجاهليين من أصحاب المعلقات، وشعراء دواوين الحماسة على اختلاف انواعها وأشكالها. ومن هذا المنطلق بالذات، ستأتي قراءتي في ديوان (جَسَدٌ جَسَدْ) للشاعر الطيب هلّو؛ وهي القراءة التي ستأخذُ بِعَيْنِ الاعتبارِ جميع هذه المتَعَلّقاتِ التي سَبَقَتِ الإشارةُ إليها..

إنه الديوان الأخير للشاعر الطيب هلو لحدِّ كتابَةِ هذه الأسطُرِ، وهو من منشورات مطبعة نجمة الشرق بمدينة أبركان. وقد جاء هذا الديوان بعد سلسلة من الإصدارات الإبداعية والنقدية؛ نذكرها حسب تسلسلها في الزمن (قمر العتاب)، وهو من منشورات البوكيلي للطباعة والنشر، بالقنيطرة، عام 1996، وديوان (لسيدة الشبق أعترف)، وهو من منشورات التنوخي للطباعة والنشر، بآسفي، عام 2008، وديوان (هبيني وردا للنسيان) الذي

طبعته دار الأنوار المغاربية، بوجدة عام 2010، وديوان (لو نبهني الحب)، وهو من منشورات اتحاد المبدعين المغاربة، وكانت طبعته الأولى عام 2012، وديوان (من سِفْر آدم) الذي يُعَدُّ من منشورات الموكب الأدبي 2014، والديوان الذي نحن بصدده في هذه القراءة: (جَسَدٌ.. جَسَدْ) وهو من منشورات (ديهيا)، في طبعته الأولى لعام 2014.

ومن الدراسات النقدية التي كتبها الأستاذ الشاعر الطيب هلو؛ نذكر: (بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر) الذي هو من منشورات مطبعة الأنوار المغاربية، بوجدة عام 2010ن وكتاب (الرؤيا والتشكيل في القصيدة المغربية المعاصر، الذي نشرته مكتبة سلمى بتطوان، عام 2013، وكتاب (الإيقاع السردي وحداثة القصة القصيرة بالمغرب)، وهو من منشورات ديهيا، بمدينة أبركان عام 2014، بالإضافة إلى كتاب (الصعود إلى المجاز: هوامش على تجربة مُحَمّد شيكي الشعرية)، وقد نشرته مطبعة (عين برانت) بوجدة، عام 2014.

كما وجبت الإشارة إلى مشاركة الأستاذ والشاعر الطيب هلّو في مؤلفات أخرى، نشر فيها إلى جانبه باحثون ومبدعون آخرون؛ وهي كما يلي:

- منارات: قصص، منشورات نادي القصة بالمغرب، الرباط 2001.
- قراءات نقدية في القصة التسعينية بالمغرب، منشورات مجرة، القنيطرة 2005.
- مدارج الهوى: دراسات نقدية، مؤسسة الديوان، آسفي 2007.
- الرواية المغربية: آفاق معاصرة، منشورات التنوخي للطباعة والنشر، آسفي 2008.
- القصة القصيرة بالمغرب: دراسة في المنجز النصي، منشورات التنوخي للطباعة والنشر، آسفي 2008.
- تحولات القصة الحديثة بالمغرب، مختبرات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء 2010.
- الشعر المغربي وآليات الاشتغال عليه، منشورات أفروديت، مراكش 2010.
- متوجا بالفرادة يأتي: قراءات في شعر أحمد بلحاج لآية وارهام، منشورات أفروديت، مراكش 2011.
- أضواء مورقة: قراءات في حاءات متمردة للشاعر عبد السلام مصباح، دار القرويين، الدار البيضاء 2012.
- الكتابة وأسئلة التلقي، منشورات ديهيا، أبركان 2013.

وقد صدر ديوان (جَسَدٌ جَسَدْ) في ستٍّ وثمانين صفحة، وهو عبارة عن نص واحد. وآثر الشاعر الطيب هلّو أن يكون هو الشخص المهْداة إليهِ أَسْطُرُ هذا النَّصِّ الطويل؛ هُوَ نفسُهُ كمجنونٍ مِنْ مَجانينَ كَثيرينَ، مَهْووسينَ بالجَسَدِ. ومن هنا تقوم القيمة الدلالية القوية لهذه العتبة؛ عتبة الإهداء في قراءة نص الطيب هلّو. فالنَّصُّ من الشاعر وإليهِ في الوقتِ ذاتِهِ، ولا يمكنُ أن يكون إلى شخص آخر غير هذه الذات التي أعْلَنَتْ ولاءَها للجسد، وعشِقَتْهُ عِشْقَ الثَّرى لقطْرِ المطَر. ولا أظُنُّ الشاعرَ إلّا مُحِقّاً في توجيه هذا الإهداءِ هذه الوِجْهَة؛ إذ كيف يُعْقَلُ أنْ يُهْدِيَ جَسَدَهُ إلى شخصٍ آخَرَ غير هذه الذاتِ التي تَسْتَعيدُ تَحَوُّلاتِها؛ وهي بِصَدَدِ مُرعَبَةِ هذا الجسد.

الأمرُ أَشبَه ما يكون بما كنا نقرأه عند أبي الطيب المتنبي (رحمه الله)، وهو يخاطب ذاته في مطلع تلك القصيدة اليائية الجميلة الحزينة التي قالها وَهو يَهُمُّ بمغادرة سيف دولة بني حمدان، في اتجاه (كافور الإخشيدي)؛ وَشَتّانَ بين الذات التي يُوَدِّعُها المتنبي، والذات التي يُيَمِّمُ شَطْرَها؛ قال:

حَبَبْتُكَ قلبي مِثْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى   وَقَـدْ كـان غَدّاراً؛ فَكُـــنْ أَنْتَ وافِيا

والمتنبي في هذا البيت لا يَحْتَفِظُ بِولاءٍ لأحَدٍ، سوى قَلْبِهِ الذي هو جزءٌ لا يتجزَّأُ منه، وهو الجدير بحبِّهِ. وكذلك الشأن لدى الطيب هلّو الذي آثَرَ أَنْ يكون إهداءُ هذا الديوان إلى نفسِهِ.

ومباشرة بعد عتبة هذا الإهداء الموجز في عبارته، العميق في دلالته، تَنْهَمِرُ أَسْطُرُ القصيدة الواحد بعد الآخرِ؛ حتّى خَيِّلَ إِلَيَّ، في وقتٍ من الأوقاتِ، أن الطيب هلّو لن ينتهي أبداً من كتابة هذا النَّصِّ. هكذا شَعَرْتُ؛ ولَعَلَّهُ هو أيضاً شَعَرَ بهذا الأمْرِ، وهو يُفَتِّقُ أَكْمامَ معاني هذِهِ الأسْطُرِ الرّائِقَةِ. ومِمّا يَقِفُ دليلاً على صِدْقِ هذه الملاحظة، تلكَ التَّحَوُّلاتُ التي ظَلَّ الجَسَدُ يَشْهَدُها، وهو يَتَلَوَّنُ ويُغَيِّرُ جِلْدَهُ؛ تَبَعاً للسياقات التَّخييلية التي كان الطيب هلّو يَمْتَحُ منها. وقد رَصَدْتُ، وأَنا أَقْرَأُ بِشَغَفٍ مقاطع هذا الديوان/ القصيدة، عشرين تَحَوُّل لهذا الجسد الذي يَحْتَفي به الشاعر. ثُمَّ رَتَّبْتُها الواحد بعد الآخر، بِحَسَبِ وُرودِها في القصيدة.

وهذا بيان أَوَّلِيٌّ لهذه التَّحولاتِ التي يكتسيها جَسَدُ الشاعر الطيب هَلّو؛ بَدْءا بالجسد في صورته النكرة غير المعروفة التّائِهَةِ بين الأَجْسادِ الكثيرة الأخرى: (جَسَدٌ)، وَوُصولاً إلى الجسد في صورته المعروفة عن طريق الإضافة: (جَسَدي)؛ وهو بالفعل جَسَدُ الشاعِرِ الذي لا يمكن أن يَتيهَ عنه، بِعَكْسِ ما كان حادِثاً مع الْجَسَدِ النَّكِرَةِ الذي لم يَكُنْ لَهُ لِيَسْتَقِرَّ على حالٍ واحدةٍ.. ولا يمكنني أن أُسَجِّلَ على الشّاعر مؤاخَذَةً في هذا الاختيار البديع، إلا ما كان بخصوص الصورة الثانية التي وردت في الصفحة الرابعة بعد الأربعين؛ وهو الحَيِّزُ الذي خَصَّصَهُ الشاعر لأول تَحَوُّلٍ من تحولات هذا الجسد؛ وهو (جَسَدُ الحبيبة)؛ حيث سيتحدث، في خلاله، عن الجسد في صورته المعَرَّفَةِ؛ بينما أرى أنَّ الوقتَ لَمْ يَحِنْ بَعْدُ للحديث عن هذه الصورة. وصَدِّقْني، عزيزي القارئ، أنّني لم أَكُنْ أُريد أن تأتي هذه الصورة الآن؛ لأنها بَعْثَرَتْ جملةً من أوراقي. ولكن، بالرغم من ذلك، بقيت متمَسِّكا بالخيط الرَّفيع الذي قادني إلى الشاعر في خَلْوَتِهِ، وهو يَسْتَعيدُ صُوَّرَ هذا الجسدِ.. الْجَسَدْ...

التركيبة البنائية الإبداعية لجسد (جَسَدٌ جَسَدْ)

(كما تخيلها الشاعر الطيب هلّو)

المعين	الجملة/ الصدر	الجملة/ العجُز	الصفحة
جَسَدُ	الحبيبةِ	ناعِمٌ، وَرَقٌ صَقيلٌ...	46-7
جَسَدي	المقَدَّسُ	لَيْسَ تَقْرَبُ النِّساءُ سوى بِصَكِّ الْحُبِّ يَخْتِمُهُ الجنون..	44
جَسَدٌ	إباحِيٌّ	يُراوِدُ فِتْنَتي الأشْهى، وَيَفْجُرُ في غَريفِ وِسادَتي..	47
جَسَدٌ	سَليلُ الحُروفِ	يَرْكُضُ في المِجازِ، يَسْتَريحُ على يَدِ التَّأْويلِ..	47
جَسَدٌ	لَهُ أَسْماؤُهُ	فَهْوَ المميلُ المسْتَميلُ، الْفاتِنُ الْمَفْتونُ...	51-48
جَسَدٌ	تَعَلَّمَ مَنْطِقَ الْأَلْوانِ	مِنْ وَرْدٍ زَها بِحَديقَةٍ نَبَتَتْ سَريعاً..	52
جَسَدٌ	يُغَيِّرُ في السَّريرِ ثُقوبَهُ	إِنّي سَكَرْتُ بِحُسْنِهِ..	52
جَسَدٌ	أُداعِبُ في السَّرير هُبوبَهُ	إِنّي سَكَرْتُ بِحُسْنِهِ..	52
جَسَدٌ	تَرَبّى في الفصولِ جَميعِها	فَلَهُ الربيعُ طُفولَةً، بِفَراشَةٍ تتناسَلُ الأحلامُ في يَرَقاتِها	53
جَسَدٌ	شَقيقُ الْبَرْقِ	يَهْطِلُ بِالضِياءِ على كمان أصابِعي..	55
جَسَدٌ	تَوَرَّدَ بَيْنَ كَفَّيَّ	اِنْتَحى جِهَةَ السَّديمِ..	55
جَسَدٌ	شَقيقُ الْخَمْرِ	يُسْكِرُني إذا لَمَسَتْ يدي كَفّاً حَريرِيَّ الصِّفاتِ..	56
جَسَدٌ	بيانو	لا يُقيمُ لَحْنَهُ إلا إذا تَعِبَتْ أَصابِعُكَ النَّحيلة..	57
جَسَدٌ	الفراشة في الطريق إلى الورودِ	تَحُطُّ فوق زُهورِهِ، وَتَنامُ مُتْعَبَةً..	58
جَسَدٌ	سَأَحْمِلُهُ	لأَلْبَسَ شوْقَنا، وأَطيرُ نَحْوَ حرير فِتْنَتِها..	60-59
جَسَدٌ	يُعاوِدُهُ الحَصاد	العُشْبُ مُمْتَدٌّ قَصير، يَسْتَظِلُّ بِإِبْطِها..	62-61
جَسَدٌ	مجازات الحُقول تَقولُهُ	وَالنَّهْدُ يَحْلُمُ أَنْ يَغوصَ بِمائِهِ..	63
جَسَدٌ	يُرَفْرِفُ	إِذْ أُقَبِّلُهُ، وَيَصْعَدُ نَحْوَ سِدْرَتِهِ..	65-64
جَسَدي	المحارِبُ	يَسْتَجيرُ بما تراكَمَ في الشِّفاهِ مِنَ التجارِبِ..	76-65
جَسَدي	يَرُدُّ خُرافَةَ الضَّوْءِ	الَّذي حَمَلَ الحَقيقَةَ مِنْ بعيد..	85-77

ولا بُدَّ هنا من الانتباه إلى أمر في غاية الأهمية، يكمن أساسا في تركيبة الجملة وبنائها لدى الطيب هلّو، وهو يستعرض علينا تحولات هذا الجسد. ذلك بأن ما يُلاحَظُ على تَوَجُّهِ الكتابة في هذه القصيدة، أن الشاعر، وفي كُلِّ مَرَّةٍ، يَفْتَتِحُ جُمْلَتَهُ الشعرية، في مستواها الدلالي الشعري العالي؛ كما هو منصوصٌ عليه في كتاب (اللغة العليا/

وهو في كُلِّ؛ [146](Embrayeur /مُعَيِّنٍ) بِـ ،(Jean Cohen/جان كوهن) لـ (Le Haut langage مرة لفظةُ (جَسَدٌ) (سَبْعَ عَشْرَةَ مرة)، ولفظةُ (جَسَدي) (ثلاثَ مراتٍ فقط). ثُمَّ يَعْقُبُها بِجُمْلَةٍ قصيرة؛ يأتي بها لتخصيص صورة/ تَحَوُّلٍ أو هُوِيَّةٍ مِنْ هُوياتِ هذا المعَيّنِ/ الجسد. وقد تكون هذه الجملة اسميةً أو فعليةً؛ كما هو مُبَيَّنٌ في الجدول السابق؛ تَبَعاً لِما يَقْتَضيهِ السياقُ. وبعد ذلك تَأْتي الجُمْلَةُ الشارِحَةُ لِما هُوَ مُضَمَّنٌ في الجملة الأولى؛ أو لِنَقُلْ: ما أجْمَلَهُ الشاعرُ في الجملة/ الصَّدْرِ، يأتي ليُفَصِّلَهُ في الجملةِ/ العَجُزِ..

هذا هو الدأبُ الذي سارت عليه جميع مقاطع الديوان/ القصيدة، والنماذج التي تَمَّ الاستشهاد بها في الجدول السابق، تُبيِّنُ حرص الشاعر الطيب هلّو على أنْ يكون هذا البناءُ صورةً من صُوَّرِ التَّجلي لهذه التَّحوُّلاتِ التي تَتَوالى على الجسَدِ. والغالبُ أَنْ تكون الجملة الأولى وصْفا مُخَصِّصاً للمُعَيِّنِ الذي هو (جَسَدٌ)؛ وقد يَقْتَصِرُ الشاعر في ذلك على كلمة واحدة؛ كالمتَعَلِّقِ في جملة (جَسَدُ الحبيبة...)، باعتبار أننا هنا حُيالَ جملة اسمية بمبتدأ محذوف تقديره (هذا جَسَدُ المحْبوبَةِ...).

وقد يكون هذا التَّخْصيصُ في الجملة الأولى/ الصدر بكلمتين؛ كما هو في قوله: (جَسَدٌ سَليلُ الحروف...)، أو (جَسَدٌ لَهُ أَسْماؤُهُ...)، أو (جَسَدٌ شَقيقُ البرقِ...)، أو (جَسَدٌ شَقيقُ الخَمرِ...). وقد يَتِمُّ التَّخْصيص بجملة طويلة؛ كما يظهر في قوله: (جَسَدٌ أُداعِبُ في السَّريرِ هُبُوبَهُ..)، وكذلك قولُهُ: (جَسَدٌ يُغَيِّرُ في السَّريرِ ثُقوبَهُ..)، وقوله: (جَسَدٌ ترَبّى في الفصولِ جَميعِها..)، وقوله: (جَسَدٌ الفراشة في الطريق إلى الورودِ..). وتكون الجملة الفعلية التي تنطلق بفعل ماضٍ أو مضارعٍ، هي الأساس الذي تنبني عليه الجملة الأولى في هذه التركيبة التي جاءت في ديوان الشاعر؛ سواء وعى الشاعر هذا التركيب، أم لم يَكُنْ به واعياً..

أما الجملة/ العَجُز، فالغالب أن يأتي بها الشاعر طويلةً، شارحةً لِما قد ضُمِّنُ في الجملة القصيرة التي سبقتها. ومن أمثلة ذلك في الديوان، قول الطيب هلّو: (فَلَهُ الربيعُ طُفولَةً، بِفَراشَةٍ تتناسَلُ الأحلامُ في يَرَقاتِها التي جاءت شارحة للجملة القصيرة: (تربّى في الفصولِ جَميعِها)، وكذلك قوله: (يُسْكِرُني إذا لَمَسَتْ يدي كَفّاً حَريرِيَّ الصِّفاتِ..) التي جاءت شارحة للجملة القصيرة التي سبقتها: (شَقيقُ الخَمْرِ)، وقوله أيضا: (لَيْسَ تَقْرَبُ النِّساءُ سوى بِصَكِّ الحُبِّ يَخْتِمُهُ الجنون..) التي جاءت شارحة للمفرد الوارد في الصدر، وهو قوله: (المقَدَّس).

هكذا يُلاحَظُ بأنَّ الطيب هلّو يبني جملَهُ الشعرية، في كُلِّ تَحَوُّلٍ مِنَ التَّحَولات العِشْرين الَّتي سَبَقَتِ الإشَارَةُ إليها، انطِلاقاً مِنْ هذا البناء الثلاثي الأصول: (مُعَيِّنٌ + جُمْلَةٍ صَدْرٍ قصيرةٍ؛ وَظيفَتُها تَخْصيصُ المعَيِّنِ بخصيصةٍ من الخصائِصِ + جملةٍ عَجُزٍ طويلةٍ؛ يُؤْتى بها للشَّرْحِ والتَّوَسُّعِ في ذِكْرِ باقي الخواصِّ الَّتي يَتَمَتَّعُ بها المعَيِّنُ (جَسَدٌ) في

[146]– الإشارة هنا إلى اللساني الروسي (رومان ياكبسون/ Roman Jakobson)، حين تحدث في مؤلفه (Essais de linguistique générale)، عن هذه المعينات/ Embrayeurs التي يُسْتعانُ بها، عادةً، في افتتاح الخطابات، على اختلاف انواعها، وتكون دالة دلالة قاطعة على الصورة التي سيكون عليها الخطاب. وقد سبق لي، فيما أذكر، أنني قدمت دراسة في موضوع هذه المعينات وكيفية اشتغالها في ديوان أبي الطيب المتنبي (بالفرنسية)، وذلك ضمن أشغال الندوة العلمية التي نظمها القسم الفرنسي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ببني ملال، التابعة لجامعة القاضي عياض. وكان موضوع الندوة: (عتبات النص). وكان ذلك في ربيع عام 1992.

تَحَوُّلِهِ الجديدِ). وَمَهْمَا يَكُنْ مِنْ أَمْرٍ، فَإِنَّ الشَّاعِرَ الطيب هلّو يَعْمَلُ، في كُلِّ كتابَةٍ جديدةٍ، على اسْتِباقِ ما عَلَيْهِ ذاتُهُ مِنَ التَّفَوُّقِ؛ إذْ لَمْ أَجِدْهُ يَقْنَعُ بالأسلوبِ الواحِدِ في الكتابةِ. فهو في كُلِّ حينٍ يُجَرِّبُ شَكْلاً من أَشْكالِ الكتابة التي من شأنها إضافةُ شيْءٍ إلى تَجْرِبَتِهِ الإبداعية.

كما وَجَبَتِ الإشارةُ إلى أنَّ منحى التَّحَولاتِ، في قصيدة الطيب هلّو، يَأْخُذُ شَكْلاً تصاعُدِيّاً؛ مِنَ (جَسَدٌ) النَّكِرةِ غير المعروفة، والمتَعلّقَة بما هو خارجٌ عن الذاتِ الشاعرةِ، إلى (جَسَدي) المعرفة، عن طريق الإضافة، والمتَّصِلَةِ بالذاتِ الشاعرةِ في وُجودِها الواقعي والتَّخْييلي. وهكذا نجِدُ الشاعرَ يَنْتَقِلُ من (تَحَوُّلٍ) إلى (تَحَوُّلٍ) آخَرَ، على طولِ القصيدة، إلى أنْ يَصِلَ إلى (التَّحَوُّلِ) الذي تَسْتَرِدُ فيه الذّاتُ جَسَدَها الضّائِعَ وسْطَ ما لا حَصْرَ لَهُ من الأجْسادِ الأخْرى..

فَمِنَ الجَسَدِ في صورته المادية التي تُحيلُ على اللَّذَّةِ والشَّبَقِ: (الحبيبةِ، يُغَيِّرُ في السَّريرِ ثُقوبَهُ، أُداعِبُ في السَّرير هُبوبَهُ، تَوَرَّدَ بَيْنَ كَفَّيَّ، شَقيقُ الْبَرْقِ، شَقيقُ الْخَمْرِ..)، إلى الجَسَدِ/ الحَرْفِ، الدّال على القصيدة والكتابة؛ كما في: (سَليلُ الحُروفِ، لَهُ أَسْماؤُهُ..)، إلى الجَسَدِ في صورته التي تُحيلُ على الفَنّ؛ كما في التحوُّلاتِ: (تَعَلَّمَ مَنْطِقَ الْأَلْوانِ، بيانو..)، إلى الجسد الذي يحيل على الطبيعة: (الفراشة في الطريق إلى الورودِ، يُعاوِدُهُ الحَصاد، مجازات الحُقول تَقولُهُ..)، إلى الجسد الذي سيتولى الشاعر حَمْلَهُ/ الجسد الذي بدأ يَنْحو مَنْحى الذاتِ الشّاعرة: (سَأَحْمِلُهُ، يُرَفْرِفُ، المقَدَّسُ، المحارب، يَرُدُّ خُرافَةَ الضَّوْءِ..).

والنّاظِرُ في جميعِ هذه التَّحَوُّلاتِ، يَجِدُها لا تَخْرُجُ عَنْ أَرْبَعَةِ حُقُولٍ دلاليةٍ كبرى؛ هي: (حقْلُ اللَّذَّةِ، وحَقْلُ الكتابةِ، وحقلُ الطبيعةِ، وحقل الذّاتِ). وهي الحقولُ التي تَنْسَجِمُ ومرجعياتِ الشاعر سواءٌ في حياتِهِ العملية التي يَحْياها وسْطَ غيرِهِ من النّاس، أم في حياتِهِ التي يَتِمُّ فيها التَّحْليقِ في سماواتِ المجازِ والكناية والصورة التي تَنْزاحُ عن المعاني القاموسية.. ويمكنُ الْقَول، انْطِلاقاً مِنْ كُلِّ هذا، إنَّ الطَّيِّب هلّو يَخْتَلِفُ في هذا الديوانِ، شكلاً وَمَضْمُوناً، عَمّا عوَّدَنا عليهِ في دواوينه السّابِقَةِ. وَمِنْ هُنا قُلْتُ بِأَنَّ الأمْرَ يَتَعَلَّقُ بِتَجْريبٍ (جديدٍ)؛ سواءٌ كان الشاعرُ واعياً به، أمْ أَنَّ التجربة الشعرية، الَّتي تَعْمَلُ عَمَلَها في الدّاخِلِ، هي الَّتي أَقَرَّتْ هذا التَّجْريبَ..

هذا هو الذي تُفيدُهُ الكتابة الشعرية لدى الطيب هلّو، حينَ تُعيدُ القراءَةُ تشْكيلَها، كما فَعَلْتُ في هذه القراءة التي أعَدْتُ فيها ترتيبَ التَّحَوُّلات. ذلِكَ بِأَنَّني حين قرأتُ النَّصَّ واعَدْتُ قراءَتَهُ، وجَدْتُ أَنَّ ترتيباً ما يَنْقُصُهُ. سيقول لي قائلٌ: وما دَهاكَ أنتَ؟ ومَنِ الَّذي خَوَّلَ لَكَ القيامَ بهذا الفعلِ؟ لقد ارْتَضى الشاعرُ الترتيبَ الذي ارْتَضاهُ، وما عَلَيْنا إلّا أنْ نَأْخُذَ به؟ أَقولُ: لأنَّ وظيفَةَ القراءَةِ هي التي دَعَتْني للقيامِ بِأَمْرٍ كهذا. ذلك بأنَّ القراءَةَ التي يَكْتَفي فيها صاحِبُها بالتَّحْليلِ والتَّفْكيك، أو إبرازِ المزايا وإحْصاءِ السَّوءاتِ، مثلُ تلك القراءة وغيرها، لا يمكن أن تُضيفَ إلى النَّصِّ أو إلى صاحِبِهِ شيْئاً. لهذا تَحَدَّثْتُ غيرَ ما مَرَّةٍ عن القِراءَةِ التي تَكْتُبُ النَّصَّ الإبداعي كتابَةً جديدةً؛ تلكَ الكتابَةُ التي تَمْنَحُ الشاعِرَ بُعْداً آخرَ، يُمَكِّنُهُ، فيما بَعْدُ من كتابَةِ النَّصِّ الثالث، وهو النَّصُّ الذي يأتي بعد نصِّهِ الأوَّلِ ونَصِّ القارِئِ العالِمِ/ النّاقِد.. وهذا جدول ثانٍ نَسْتَعيدُ فيه التَّرْكيبَةَ الثانية لِبِناءِ القَصيدَةِ (جَسَدٌ.. جَسَدْ)، كما تَراءَتْ لي بَعْدَ التَّحْليلِ:

المعين	الجملة/ الصدر	الجملة/ العجز	الصفحة
جَسَدُ	الحبيبةِ	ناعِمٌ، وَرَقٌ صَقيلٌ...	46-7
جَسَدٌ	إباحِيٌّ	يُراوِدُ فِتْنَتي الأشْهى، وَيَفْجُرُ في غَريفِ وِسادَتي..	47
جَسَدٌ	يُغَيِّرُ في السَّريرِ ثُقوبَهُ	إِنِّي سَكَرْتُ بِحُسْنِهِ..	52
جَسَدٌ	أُداعِبُ في السَّرير هُبوبَهُ	إِنِّي سَكَرْتُ بِحُسْنِهِ..	52
جَسَدٌ	تَرَبّى في الفصولِ جَميعِها	فَلَهُ الربيعُ طُفولَةً، بِفَراشَةٍ تتناسَلُ الأحلامُ في يَرَقاتِها	53
جَسَدٌ	تَوَرَّدَ بَيْنَ كَفَّيَّ	اِنْتَحى جِهَةَ السَّديم..	55
جَسَدٌ	شَقيقُ الْبَرْقِ	يَهْطِلُ بِالضِياءِ على كمان أصابِعي..	55
جَسَدٌ	شَقيقُ الْخَمْرِ	يُسْكِرُني إذا لَمَسَتْ يدي كَفّاً حَريرِيَّ الصِّفاتِ..	56
جَسَدٌ	سَليلُ الحُروفِ	يَرْكُضُ في المِجازِ، يَسْتَريحُ على يَدِ التَّأْويلِ..	47
جَسَدٌ	لَهُ أَسْماؤُهُ	فَهْوَ المميلُ المسْتَميلُ، الْفاتِنُ الْمَفْتونُ...	51-48
جَسَدٌ	تَعَلَّمَ مَنْطِقَ الْأَلْوانِ	مِنْ وَرْدٍ زَها بِحَديقَةٍ نَبَتَتْ سَريعاً..	52
جَسَدٌ	بيانو	لا يُقيمُ لَحْنَهُ إلا إذا تَعِبَتْ أَصابِعُكَ النَّحيلة..	57
جَسَدٌ	الفراشة في الطريق إلى الورودِ	تَحُطُّ فوق زُهورِهِ، وَتَنامُ مُتْعَبَةً..	58
جَسَدٌ	يُعاوِدُهُ الحَصاد	العُشْبُ مُمْتَدٌّ قَصير، يَسْتَظِلُّ بِإِبْطِها..	62-61
جَسَدٌ	مجازات الحُقول تَقولُهُ	وَالنَّهْدُ يَحْلُمُ أَنْ يَغوصَ بِمائِهِ..	63
جَسَدٌ	سَأَحْمِلُهُ	لألْبَسَ شوْقَنا، وأَطيرُ نَحْوَ حرير فِتْنَتِها..	60-59
جَسَدٌ	يُرَفْرِفُ	إذْ أُقَبِّلُهُ، وَيَصْعَدُ نَحْوَ سِدْرَتِهِ..	65-64
جسَدي	المقَدَّسُ	لَيْسَ تَقْرَبُ النِّساءُ سوى بِصَكِّ الحُبِّ يَخْتِمُهُ الجنون..	44
جسَدي	المحارب	يَسْتَجيرُ بما تراكَمَ في الشِّفاهِ مِنَ التجارِبِ..	76-65
جسَدي	يَرُدُّ خُرافَةَ الضَّوْءِ	الَّذي حَمَلَ الحَقيقَةَ مِنْ بعيد..	85-77

هكذا إذن، تَمْنَحُنا هذه المقاربَةُ صورةً جَديدةً لِما يُمْكِنُ أنْ تَكُونَ عليهِ قَصِيدَةُ الشَّاعِرِ الطيب هَلّو؛ وهي الصُّورَةُ المثْلى الَّتي فيها احْترامٌ لِمَنْطِقِ التَّحولاتِ الَّتي جاءَ بِها الشّاعِرُ. فالصّورةُ (المشَوّشَةُ) لِلْمُعَيَّنِ (جَسَدي) التي وردَتْ، في غَيْرِ مَحَلِّها، وَسْطَ المتَواليةِ الخاصَّةِ بالْمَعَيَّنِ (جَسَدٌ)، تَأْخُذُ مَحَلَّها في التَّوْزيعِ الجديدِ؛ لِتَلْتَحِقَ، في آخِرِ النَّصِّ بالتَّحَوُّلِ الخاصِ بالجَسَدِ في صُورتِها المعروفَةِ التي تُحيلُ على الشاعر.. بالإضافة إلى أنَّ مجموعةً أُخْرى مِنَ

التَّحَوُلاتِ التي تَمَّ إعادَةُ ترتيبِها وُفْقَ ما يَقْتَضيهِ مَنْطِقُ توالي هذا التَّطَوُّرِ من غيرِ المعروف إلى المعْروفِ، ومِنَ المادي الحِسِّيِّ نَحْوَ المعنوي المثالي، ومِنَ الضّائِعِ الْمَفْقودِ إلى ..

وهنا نأتي إلى أمر في غاية الأهمية، وهو الذي دفَعَني إلى كتابَةِ هذه الدراسة؛ حتّى إنَّ كُلَّ ما سَبَقَ من رأْيٍ لا يَعْدو أنْ يكونَ، بالنِّسْبَةِ إِلَيَّ، تقديما وَفَرْشاً لهذا الذي أريدُ الوُقوفَ عندَهُ في هذه الدراسةِ. والأَمْرُ يَتَعَلَّقُ بمفهومِ (المواكَبَةِ) في الكتابة الشعرية أَوِ الكتابة الأدبية/ الفنية بصفة عامة. ذلكَ بِأَنَّ جُمهورَ المبدعينَ نَوْعانِ كبيرانِ، بالإضافة إلى نوعٍ ثالثٍ: مُبْدِعونَ مُتَعَلِّقُونَ بِالذّاتِ تَعَلُّقاً كبيراً وتامّاً، ومبدعون مُتَعَلِّقون بالواقع/ الآخر تَعَلُّقاً كبيراً وتامّاً، ومبدعون يَجْمَعون في كتاباتِهِم بين التَّوَجهيْنِ: الذات والواقع.

كما أمكن التَّمْييز ضمن الطَّبَقَتَيْنِ الأولى والثانية، انطلاقا من مفهوم المواكَبَةِ أو المعايَشَةِ، بين نوعين من المبدعين في كل طبقة. فأمّا المبْدِعونَ المتَعَلِّقونَ بالذاتِ تَعَلُّقاً كبيراً؛ فمنهم: مواكِبٌ لذاتِهِ عَنْ طريقِ الحياةِ الواقعية التي تَحْياها ذاتُهُ؛ بمعنى أَنَّهُ يُحَصِّلُ وجودَ ذاتِهِ من خلال ما يَمْتَحُهُ من الواقع المحيطِ به. وَمُواكِبٌ لذاتِهِ عن طريق الاسترجاع التَّخْييليِّ الذي لَهُ ظِلالٌ في واقِعِ الذات. وهذا النَّوْعُ لا يُحَقِّقُ رَغباتِ ذاتِهِ إلّا مِنْ خلال التَّخْييلِ، في حين أنَّ النوعَ الأَوَّلَ يُحَقِّقُ رَغباتِ ذاتِهِ انطلاقا من الحياةِ الواقعية.

أَمّا طَبَقَةُ المبْدِعين المتَعَلِّقينَ بالواقِعِ/ الآخَرِ تَعَلُّقاً كبيرا، فهم أيضا نوعانِ: مواكِبٌ للواقِعِ/ الْآخَرِ؛ عن طريقِ الحياةِ الواقعية التي تَحْياها الذّاتُ في ارْتِباطِها الوَثيقِ بالذّاتِ؛ فهذا نوعٌ مِنَ المبْدِعين يَتَحَدَّثون عن الواقِعِ انطِلاقاً من معايَشَتِهِم اليومية والحقيقيَّةِ القريبَةِ المواكِبَةِ لِما يَحْدُثُ فيه. والنوع الثاني هُمُ المواكِبونَ للواقِعِ/ الْآخَرِ؛ عن طريقِ الاسْتِرْجاعِ التَّخْييلِيِّ الذي لَهُ ظِلالٌ في واقِعِ الواقِعِ. فهؤلاءِ يَكْتَفونَ، وهُمْ يَتَحَدَّثونَ عن الواقِعِ، بِما يُحْكى وما يُكْتَبُ وما يُتَصَوَّرُ، ولا علاقَةَ لَهُمْ بالوُجودِ الحقيقِيِّ في خِضَمِّ الأحْداثِ...

لَسْتُ هنا، طَبْعاً، للمفاضَلَةِ بَيْنَ هذه الطبقاتِ الأَرْبَعِ؛ فَلَيْسَ ذلِكَ قَصْدي ولا هُوَ مُبْتَغايَ، وإِنَّما أَرَدْتُ مِنْ وراءِ ذلكَ إبرازَ واحِدَةٍ من خصوصياتِ الكتابة لدى الشاعر الطَّيِّب هلّو في هذا الديوان: (جَسَدٌ.. جَسَدْ). ولكن قبل أن نَقِفَ عند هذا الأمْرِ لا بُدَّ مِنْ كَلِمَةٍ في حَقِّ هذا المفْهومِ الذي رُبَّما هُوَ بعيدٌ عن الأفْهامِ، ما دُمْتِ أَني نَقَلْتُهُ مِنْ مجالٍ عِلْمِيٍّ إلى مجالٍ آخَرَ هو مجالُ الآدابِ والدراساتِ الأدبيَّةِ. فما المواكَبَةُ/ Tutorat؟ وما المقصود بها في مجال الدراسة الأدبية، وخاصة مجال الإبداعِ الشعري؟ وكيف يكونُ الشّاعِرُ أو القاصُّ او الرِّوائيُّ مواكِباً؟

لقد اسْتَعَرْتُ هذا المفهوم من مجال التربية والتكوين، حيثُ تَأْخُذُ المواكبة شَكْلَ علاقةِ تعاونٍ وَمُتابَعَةٍ؛ تأخذ شكلا انفراديا أو جماعيا محددا. وهي صيغة تعاونٍ ومُتابَعَةٍ تَجْمَعُ بَيْنَ الطَّلَبَةِ الذين يتعرضون لمشاكلَ خلال مشوارهم الجامعي، داخل مسلك من مسالك الدراسة، وأولئك الذين حازوا نوعا من التكوين المتفوق؛ خاصة طلبة الماستر والدكتوراه؛ هؤلاء الذي سيأتون بِالْعَوْنِ إلى زملائهم الذينَ يُقْبِلون على الدراسةِ الجامعية للمرة الأولى، ولاقَوْا جُمْلَةً مِنَ التَّعَثُّراتِ. ويَتِم ذلِكَ في أوقاتٍ مُحَدَّدَةٍ مِنْ خِلالِ اسْتِعْمالِ زَمَنٍ مُعَيَّنٍ وَمُحَدَّدٍ مُسْبَقاً؛ لأَجْلِ الحُصُولِ

عَلَى تَكْوينٍ خاصٍّ وَإِضافِيٍّ؛ يَسْتَدْرِكُونَ مِنْ خلاله النَّقْصَ الَّذِي يَشْكُونَ مِنْهُ، وَيَتَغَلَّبُونَ عَلَى الْمشاكِلِ والصُّعوباتِ الَّتِي يُعَانُونَ مِنْهَا.

مِنْ هُنا جاءَ هذا التَّرْحِيلُ لاصْطِلاحِ (المواكَبَةِ)، الَّذِي كُنْتُ قَدِ اسْتَعْمَلْتُهُ، فِيمَا سَبَق، في كتابي (صَحْوَةُ الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر)؛ وَحِينَها أبْرَزْتُ بِأَنَّ الْمَرْأَةَ تَكْتُبُ عَنْ مواكَبَةٍ ومُعايَشَةٍ؛ أيْ أَنَّها تُرافِقُ القضايا التي تَحْكي عنها، وتتأَثَّرُ بها وتُؤَثِّرُ فيها، تماماً كما يَحْدُثُ في فِعْلِ المواكَبَةْ في مجال التربية والتكوين؛ حيْثُ يُرافِقُ الطالبُ المتَمَيِّزُ صاحب التجربة الطويلة زَميلَهُ المبْتَدِئَ، ويُلازِمُهُ ويَتَعاوَنُ معهُ، ويُؤَثِّرُ فيه، ويَتَأَثَّرُ بما يوجَدُ عندهُ.

أما في قصيدة (جَسَدٌ.. جَسَدْ) للطيب هلّو، فإنَّ المواكَبَةَ تَتَّصِلُ فيها بِشَخْصِ الشّاعِرِ، الذي يَرْتَبِطُ في ذاتِهِ بمعاني النَّصِّ وَلَوَحاتِهِ ارْتِباطاً وثيقاً. وهنا أمْكَنَ الْقَوْلُ بأنَّ الشَّاعِرَ الطيب هلّو يَكْتُبُ عَنْ مواكَبَةٍ ومُعايَشَةٍ؛ تُؤَرِّقُهُ وتَسْتَفِزُّ كُلَّ نُقْطَةٍ من كِيانِهِ. فالكِتابَةُ بِقَلَمِ الطيب هلّو كتابَةٌ بعيدةٌ عن المجانية والتَّخْييل؛ بِالرَّغْمِ مِنْ حاجَتِها الماسَّةِ إليه؛ إلّا أَنَّها لا تُعْمِلُهُ إلّا في المواطِنِ التي تَجْعَلُ منهُ كِياناً وظيفيّاً فاعِلاً. فالطيب هلّو هنا يتحدَّثُ عن ذاتِهِ وعَنْ جَسِدِهِ؛ ذلك الجسد الذي يُتْعِبُهُن ولجَدِّ الساعَةِ لَمْ يُوَقِّعْ مَعَهُ وثيقَةَ صُلْحٍ تَضْمَنُ لِكُلِّ طَرَفٍ حُقوقَهُ المشْروعَةَ.

ولا يَجِبُ أَنْ نَفْهَمَ مِنْ مَفْهُومِ الْمُواكَبَةِ؛ مُواكَبَةِ الشَّاعِرِ الطيب هلّو مَوْضُوعَ كتابَتِهِ الشعرِيَّةِ في هذا النَّصِّ الجميلِ الرّائِعِ، أنَّ الشّاعِرَ يُعاني نَرجِسِيَّةً أو يَشْكو أنانِيَةَ الذّاتِ التي تَطْغى وتَنْزاحُ عَنِ الحُدودِ الَّتي يَرْسُمُها لها صاحِبُها؛ بَلْ عَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذلِكَ يَسْتَطيلُ الشاعر الطيب هلّو في هذا النَّصِّ، كما في جَميعِ نُصُوصِهِ، اسْتِطالَةَ الشَّيْخِ أبي الطَّيِّبِ المتنبي، أو كَبيرَ الشُّعَراءِ الْمعاصِرينَ نِزار قَبّاني (رحِمَهُما اللهُ)؛ ولَمْ يَكُنِ المتنبّي نرجِسيّاً ولا أَنانِيّا، ولَمْ يَكُنْ نزار قبّاني نَرْجِسِيّا ولا أَنانِيّاً، وإنَّما هُما شاعِرانِ آمَنا، كُلٌّ في عَصْرِهِ، بِتِهِ الذاتِ الَّتي يَحْمِلانِها مِنْ جِهَةِ مُعاناتِها وَطُمُوحاتِها الْكَبيرَةِ الَّتِي لا يُمْكِنُ أَنْ تَقْنَعَ بِمَا دُونَ النُّجُومِ؛ بَلْ تَرْغَبُ في مَا هُوَ أَكْبَرُ وَأَسْمَى. وَكَذلِكَ الشَّأْنُ بِالنِّسْبَةِ إلى الشَّاعِرِ الطيب هلّو..

إنه ينطَلِقُ من أعماق ذاتِهِ الممْتَلِئَةِ بالطموحات الكبيرة؛ حتى إن هذه الذات أصبحَتْ تَنوءُ بِحَمْلِ هذه الطموحاتِ؛ وهي نفسُها التي جَعَلَتْ منهُ شاعِراً لا يَقْبَلُ على نَفْسِهِ، كما لا يَقْبَلُ على شِعْرِهِ، أنْ يَكُونَ مُجَرَّدَ صُوَّرٍ تَخْييلِيَّةٍ، تَتَكَرَّرُ عَبْرَ أَسْطُرِ قَصائِدِهِ ودواوينِهِ. ومِنْ هنا نَبَعَ الإيمانُ بهذِهِ المواكَبَةِ والمعايَشَةِ التي تَحْمِلُهُ إلى القلوبِ مُباشَرَةً، ودنَ اسْتِئْذانٍ. وَلَعَلَّ هذه المقْروئِيَّة التي يَتَمَتَّعُ بها إبداعُ الشاعِرِ الطَّيِّب هلّو، مِنْ قِبَلِ المتَلَقِّينَ، لَمِنَ الدلائِلِ التي تَقِفُ إلى جانِبِ نَجاعَةِ هذه المواكَبَةِ سبيلاً في الكتابَةِ والتَّواصُلِ مَعَ الآخَرينَ.

لَقَدْ هامَ المثَقَّفونَ في جميع أنحاءِ المعمور بالمتنبي حتى قال ابنُ رشيقٍ القيرواني في مؤلفه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه): "مَلَأَ الدنْيا وَشَغَلَ النّاسَ"، كما هامُوا بِشِعْرِ نزار قبّاني؛ لأنَّ لا الأوَّلَ ولا الثاني ناءوا عَنْهُمْ بشِعْرِهِمْ؛ بَلْ كانوا قَريبينَ أَشَدَّ ما يَكُونُ القُرْبُ مِنْ نفْسِياتِهِمْ وأَحْوالِهِمْ وَأَشْيائِهِمْ الصَّغيرةِ. لهذا حين تَقْرَأُ شعر الطيب هلّو، في هذا النَّصِّ الممْتِعِ، تَشْعُرُ بِأَنَّكَ أَنْتَ الَّذي تَتَحدَّثُ هنا عَنْ جَسَدِكَ، وأنْتَ الَّذي تبْحَثُ عن هذا

الجَسَدِ الضّائعِ؛ لا لِشَيْءٍ سوى لأنَّ الطيب هلّو عَرَفَ كَيْفَ يُدَغْدِغُ فيكَ هذه الأشياء الدّاخلية في سُوَيْداءِ قَلْبِكَ..

يوجَدُ إِذَنْ الشّاعر الطيب هلّو ضمن هذه الخانةِ الأولى من الشعراء الذّاتيينَ الذين تُكونُ ذواتُهُمْ، فيما يَكْتُبونَهُ، مواكِبَةً لِما تَحْياهُ في الواقِعِ؛ على أساسِ أَنَّها ذاتٌ تَنْصَهِرُ وَسْطَ ذواتٍ أُخْرى؛ تُؤَثِّرُ فيها وَتَتَأَثَّرُ بها، وهي في آخِرِ المطافِ تَرْنو، في كُلِّ علاقَةٍ بالجَسَدِ الآخَرِ، إلى اكْتِشافِ الجَسَدِ الأَنا ومَعْرِفَةِ ما يَرْغَبُ وَما يَتوقُ إلى أنْ يَكونَهُ. ثُمَّ إِنَهُ داخِلَ هذه الخانَةِ الأولى مِنْ رِجالِ النَّوْعِ الأَوَّلِ الذين لا يَبْغونَ عَنِ الواقِعِ بَديلاً؛ لاكْتِشافِ ذَواتِهِمْ وتَحْريرِها مِمّا تَعيشُهُ؛ حتّى وَلَوْ كانَ ذلِكَ البَديلُ هو المَرْمى التَّخْييلي الذي يَغْرِفُ منه كُلُّ الشعراءِ وَيَمْتَحونَ مِنْهُ رُؤاهُمْ حول الذّات والآخَرِ والعالَمِ الذي يَلُفُّهُما...

كما تَجْدُرُ الإشارةُ إلى أَمْرٍ آخَرَ في غايةِ الأهميةِ، يَكْمُنُ أساساً في أنَّ الطيب هلّو، بَعْدَ إِجْراءِ الجمْلَتَيْنِ: الأولى/ الصَّدْر، والثانية/ العَجز، يَخْرُجُ إلى اسْتِفْراغُ ما جُعْبَتِهِ مِنْ امور وأَوْصافٍ وَمواقِفَ تَخُصُّ ذلِكَ التَّحَوُّلَ الذي هو بِصَدَدِ الحديثِ عنه. ويَسْتَرْسِلُ الشّاعِرُ في هذا الحديث أسطراً كثيرةً؛ بَلْ وصَفحاتٍ متعددة؛ كما هو الحال في التَّحَوُّلِ/ العتبَةِ الأَوَّلِ الذي تَحَدَّثَ في الشاعر عن (جَسَدِ الحبيبة)؛ هذا التَّحَوّل الَّذي اسْتَمَرَّ على تِسْعٍ وثلاثين صفحة (39 صفحة)، وكذلك الشأن في التَّحَوُّلِ التّاسع عشر (جَسَدي المحارِبُ) (خمس عشرة صفحة/ 15 صفحة)، وكذا التحول العشرون (جَسَدي يَرُدُّ خُرافَةَ الضَّوْءِ) (ثمان صفحات/ 08 صفحات)، بالإضافة إلى تَحَوُّلاتٍ أُخْرى امْتَدَّتْ على صفحتين أو ثلاث صفحات. في حين أنَّ بَعْضَها الآخَرَ جاءَ قصيراً أو قصيراً جِدّاً كاللَّمْحَةِ أو الوَمْضَةِ؛ إذْ لَمْ يَسْتَمِرَّ سوى لِبِضْعَةِ أَسْطُرٍ شعريَّةٍ.

وفي هذا القسم الأخير من أقسام الكتابة داخل كل تَحَوُّلٍ، تَظْهَرُ قُوَّةُ الشاعر الطيب هلّو في صياغة الجملة الشعرية، وتَفْتيقِ أَكْمامِ الاستعارة والكناية وجميعِ أشكال الانْفِلاتِ والانزياح عن اللُّغَةِ في مستواها القاموسي. ولا يَشُكُّ أَحَدٌ في انَّ الشاعر الطيب هلّو من أبْرَعِ الذين (يَتَلاعَبون) بالتَّقْليباتِ اللغوية، وهو شَغوفٌ شَغَفاً كبيراً بِخَلْقِ الثنائياتِ، وتَخْيِيبِ أُفْقِ انْتِظارِ القارئِ الَّذي يَبْني نِهايَةَ المَقْطَعِ على شاكِلَةٍ، فيأتي بِناءُ الطيب هلّو لِيَعْصِفَ بِآمالِ المتلقي فيما تَخَيَّلَهُ نَهايَةً لذلِكَ المَقْطَعِ أَوِ التَّحَوُّلِ. إنها الكتابَةُ على طريقة الشاعر الطيب هلّو. كما لا يَفوتُنا التَّنْبيه على أنَّ الشاعِرَ يَمْتَلِكُ ناصيةَ اللُّغَةِ العربية، التي يُطَوِّعُ بِنْياتِها الاشْتِقاقية بالطريقة التي تُسْعِفُهُ وتُمَكِّنُهُ من مفاجأَةِ القارئِ كَيْفَما يَشاءُ.

لقد آمَنَ الشاعر الطيب هلّو بأنَّ الكتابةَ الحَقَّةَ هي تِلْكَ الَّتي تَنْطَلِقُ من الذات وَتَعُودُ إليها، وأَنَّها الكتابَةُ التي تَعْمَلُ، جاهِدَةً، على أنْ تَتَحَدَّثَ عَنْ كلِّ الذَّواتِ الأُخْرى وهيَ تَتَحَدَّثُ عَنْ نفْسِها. إِنَّها القَصِيدةُ في بُعْدِها الأُمَمِيّ الخالِدِ الذي يَرىُ كُلُ واحِدٍ منّا فيها نَفْسَهُ؛ يَقْرَأُها وكَأَنَّهُ المَعْنِيُّ بما جاءَ فيها. وَمِنْ هُنا يَكُونُ حَدِيثُ الشَّاعِرِ الطيب هلّو عَنِ الجَسَدِ حَديثاً عَنْ كُلِّ الأَجْسادِ الَّتي تعيشُ التَّحَوُّلاتِ، وتَبْحَثُ، وَسْطَ غيرِها مِنَ الأَجْسادِ، عَنْ كَيْنونَةٍ مادِيَّةٍ واخلاقِيَّةٍ، لِجَسَدِها الغابِرِ الظّاهِرِ، القَديمِ الجَديدِ، الواقِعِ المتَخَيَّلِ، القَوِيّ الضَعيفِ، المطيعِ العاصي، الطاهِرِ النَّجِسِ...

إنَّهُ حَديثُ الجَسَدِ في أبْعادِهِ المختَلِفَةِ، تِلْكَ الَّتي يُحاوِلُ الشَّاعِرُ الطيب هلّو مُلامَسَتَها في هذا النَّصِّ الجميلِ الَّذي، فِعْلاً، يُغْري بالقراءةِ، ولا يَتْرُكُكَ تَهْنَأُ إلّا وَقَدِ الْتَهَمْتَ آخِرَ سَطْرٍ فيه. ويَجْدُرُ بنا، ونحن نقاربُ هذه الفكرة التي جَعَلَتْ الطيب هلّو لدينْا شاعر الذّاتِ بامْتيازٍ في تَجَلياتِها التي تَسْمو نحو معانقة الآخر، أنْ نَلْفِتَ الانتباه إلى أَمْرٍ بنيويٍّ هامٍّ جدّاً في كتابة الطيب هلّو في هذا النَّصِّ (جَسَدٌ.. جَسَدْ)؛ وهو أنَّ الرَّجُلَ يَبْني قصيدَتَهُ، في مقاطِعِها المتتالية، بناءً يَنْتَمِي إلى الصِّنْفِ السَّرْدِيِّ الْوَصْفِيّ؛ وَذلِكَ هُوَ دَيْدَنُهُ في أَكْثَرِ نُصُوصِهِ الشعرية. فهو لا يميلُ إلى الْبِنَاءِ الحلزوني الدائري، ولا إلى الْبِنَاءِ التواصلي الحِوارِيّ، ولا إلى الْبِنَاءِ الهَرَمِيِّ الَّذي يَقْتَضِي، في كُلِّ حينٍ، العوْدَةَ إلى نُقْطَةِ انطِلاقٍ. وقد بَيَّنْتُ خُصوصياتِ هذِهِ الأَبْنِيَةِ الَّتي يَكْتُبُ الشَّاعِرُ المغربي المعاصِرُ وُفْقَها؛ وَذلِكَ ضِمْنَ مُؤَلَّفي في (مَبْدَأُ الخُصُوصِياتِ، أو مَعَيّناتِ قراءَةِ النَّصِّ الأدبِيّ).

والمقصودُ بالنمط السردي أنْ يَكْتُبَ الشَّاعِرُ قصيدَتَهُ، أو مجموعَ نصوصه الشعرية داخل ديوان من الدواوين، وفق رُؤْيَةٍ سردية؛ تَعْمَلُ باستمرار على اسْتِحْضَارِ الشَّخْصِياتِ، وَالْأَبْعادِ الْفَضائيةِ مِنْ زَمَانٍ وَمَكانٍ، وَإِعْمالِ الحِوارِ في شِقَّيْهِ الدّاخِلِيِّ وَالخارِجِيّ، بالإضافة إلى مُراعاةِ الأحْداثِ الَّتي تقومُ مَقامَ (البُؤْرَةِ) داخِلَ كُلِّ مَقْطَعٍ شِعْرِيٍّ يأْتي بِهِ. وهذا ما نَجِدُهُ في قصيدةِ (جَسَدٌ.. جَسَدْ)؛ حيث نَشْعُرُ، ونَحْنُ نُطالِعُ مقاماتِ النَّصِّ، مُخْتَلَفَ التَّحَوُّلاتِ الطّارِئَةِ على الجَسَدِ، بِأَنَّنا حُيالَ حَكْيٍ يَتنامى وَيَتَطَوَّرُ. إنَّها حِمايَةُ الجَسَدِ؛ جَسَدِ الشّاعِرِ الطيب هَلّو.

ولا يَخْلو هذا النَّصُّ (جَسَدٌ.. جَسَدْ) مِنَ نَمَطٍ ثانٍ مِنْ أَنْماطِ البِناءِ؛ وهو النَّمَطُ الوَصْفي؛ الذي يقتضي الإلمامَ بمقتضيات الوصف في مختلف تشكيلاته وأبعاده المادية المرئية والنفسية المعنوية. وكُلُّ هذا حاضِرٌ، بِشَكْلٍ متميّزٍ، في كتابة الشاعر الطيب هلّو، الذي يُعْتَبَرُ، بِحَقٍّ، شاعِراً وصّافاً؛ خاصة ما يتَّصِلُ بِجَسَدِ الأنثى. وكثيرونَ حين يقرأونَ شِعْرَ الطيب هلّو يُلْحِقونَهُ بالشاعر نزار قباني؛ على أساسِ أَنَّهُ يُجاريهِ في هذا المهْيَعِ المطْرِبِ المغْرِبِ. وَهُمْ إِذْ يفعلونَ ذلك، إنَّما يُلامِسونَ القاسَمَ المشْتَرَكَ عند الرَّجُلَيْنِ؛ وهو أنَّ كُلَّ واحِدٍ منهما بَنى شِعْرَهُ على هذا النَّمَطِ العذْبِ الجميل: النَّمَطُ الْوَصْفِيُّ. وَقَديماً كان امْرُؤُ الْقَيْسِ شاعِراً وصّافاً لمفاتِنِ المرأةِ، وَكَذلِكَ كانَ عُمَرُ بْنُ أَبِي رَبيعَةَ، وَجَميلُ ابنُ مَعْمَرٍ، والْعَبّاسُ بنُ الْأَحْنَفِ، وَمُسْلِمُ بنُ الْوليدِ (الملَقَّبُ بصريعِ الْغَواني)، والبُحْتُري، والمتَنَبّي، والشَّريفُ الرَّضي، والصَّنوبَري، وابنُ زَيْدونَ، وغيرهُم مِنَ الشُّعَرَاءِ الَّذِينَ جاءوا مِنْ بَعْدُ في الْعَصْرِ الحَديثِ وَزَمانِنا المعاصِرِ الَّذي نَعِيشُهُ الْيَوْمَ.

وطوبى لِلشّاعِرِ الطيب هلّو؛ إذْ يَرى فِيهِ مُتَلَقّيه شَيْئاً مِنْ نزار قباني، وَهْوَ أَعْظَمُ الشُّعَراءِ الْمُحْدَثينَ والمعاصِرينَ عَلَى حَدٍّ سَواء. ولا مَعْنَى لِمِثْلِ هذِهِ الْمقارَنَةِ أَوِ الشَّبَهِ أَوِ التَّشابُهِ، إنْ شِئْتُمْ، سِوى أَنَّ شِعْرَ الرَّجُلِ عَذْبٌ جميلٌ؛ يُدَغْدِغُ الْقُلُوبَ وَيَسْكُنُ أَعْماقَها، دُونَ حَاجَتِهِ إلى اسْتِئْذانٍ أو أَخْذِ مَوْعِدٍ. وكُلُّ هذا حازَهُ شِعْرُ الطيب هلّو بالَّذي وَفَّرَهُ لَهُ صاحِبُهُ مِنْ جَمالِ الصورةِ، ودِقَّةِ الوَصْفِ، وَعُذوبَةِ اللَّفْظِ، ورِقَّةِ الْمَأْخَذِ..

هكذا إذن جَمَعَ الشّاعِرُ الطيب هلّو في كتابَتِهِ الشعرية، داخِلَ هذا الديوانِ/ القصيدَةِ، بَيْنَ هذيْنِ النَّمَطَيْنِ مِنْ أَنْماطِ الكتابَةِ الشعريَّةِ: السَّرْدُ والْوَصْفُ، جَمْعاً فيه كثيرٌ مِنَ التَّناسُبِ، بِلُغَةِ حازِمٍ القرطاجَنّي في (مناهج البلغاء وسراجُ الأدباء)، وكثيرٌ مِنَ التَّجانُسِ؛ حيثُ لا يَطْغى نَمَطٌ على نَمَطٍ آخَرَ؛ وكَأَنَ الشاعِرَ، دونَ أَنْ يَعْلَمَ لِذلِك سِرّاً،

يَنْظُرُ بِعَيْنِ الْعَدْلِ على النَّمَطَيْنِ مَعاً.. وَهَذا سِرٌّ آخَر مِنْ أَسْرارِ نجاحِ تجربة الشاعر الطيب هلّو في مجال الكتابة الشعرية؛ إذ يُعْتَبَرُ أَحَدَ أَقْطابِ القصيدةِ بالجهة الشرقية، وَسْطَ أَقْرانِهِ من الشعراء. وَلا يُمْكِنُ لِأَحَدٍ أَنْ يَتَذَوَّقَ جمالَ هذِهِ الكتابَةِ، دون أَنْ يكونَ عارِفاً بِجُمْلَةٍ مِنْ مُوَجِّهاتِها لدى هذا الشّاعِرِ..

وَتَبْقى رَغْبَةُ الشّاعِرِ الكبيرة في الانطلاق من ذاته هي المحَرِّك الأساس لكثيرٍ من نصوصه الشعرية؛ سواءٌ داخِلَ هذا الديوان، أم في غيره من الدواوين الشعرية الأخرى. وأَكْثَرُ الشعراء مَيْلاً إلى الكتابةِ وُفْقَ النَّمَطِ السردي بصفة خاصة، هم الشعراء الذّاتيون او أوليك الذين يَجْعَلونَ مِنْ ذَواتِهِمْ نُقْطَةَ انْطِلاقٍ نَحْوَ العَوالِمِ الأخرى الخَفِيَّةِ للآخَرِ وللمُجْتَمَعْ الَّذي يعيشُ فيه. والطيب هلّو من هؤلاءِ الشعراء الذين نَجَحوا في توظيف النَّموذَجِ السَّرْدي سبيلاً وأساساً في الكتابةِ الشعرية؛ وهو نَمَطٌ يُساعِدَ، إلى حَدٍّ كبيرٍ، في اسْتِبْطانِ مكامِنِ الذّاتِ، واسْتِنْطاقِها؛ لِتَبُوحَ بِأَجْمَل ما تَنْطوي عليه مِن رُؤى وأَحْلامٍ عذْبَةٍ.

كَمَا يُساعِدُ النَّمُوذَجُ السَّرْدي، إلى جانِبِ النَّمُوذَجِ الوصْفِيّ، في اسْتِحْضارِ الشَّخْصِياتِ، وَالْعَمَلِ عَلَى اسْتِعادَةِ خَلْقِها، وُفْقَ طُقُوسٍ جَديدَةٍ وَمَعالِمَ فنيَّةٍ وتَخْييليَّةٍ، لَمْ تَكُنْ لدَيْها مِنْ قَبْلُ. وَهُنا تأتي وَظِيفَةُ الْوَصْفِ، في شِقَّيْهِ: النَّفْسِيّ وَالْمادِّيّ، حَيْثُ يَعْمَلُ الشَّاعِرُ عَلَى اسْتِحْضارِ بَراعَتِهِ في هذا الجانِبِ؛ تماماً كما كانَ يَفْعَلُ الشَّاعِرُ نزار قبّاني (رحمه الله)؛ وَهْوَ عَلَمٌ مِنْ أَعْلامِ الْكِتابةِ وُفْقَ هَذَيْنِ النَّمُوذَجَيْنِ. وَقَلَّما قَرَأْتُ لِشَاعِرٍ مِنَ الشُّعَراءِ الَّذِينَ يَجْعَلونَ مِنْ ذواتِهِمْ نُقْطَةَ انطِلاقٍ لِما يأْتونَ بِهِ مِنْ رُؤى تَتَعَلَّقُ بِالْإِنْسانِ وَالْكَوْنِ، وَلا يُوَظِّفونَ النَّمُوذَجَ السَّرْدِيَّ.

ومن أهم ما وَجَبَتِ الإشارة إليه في هذه القصيدة/ الديوان، الحقول الدلالية المتنوعة التي انْبَنَتْ عليها؛ وهي في تقديري اثنا عشر حقلاً دلاليا؛ منها ما هو رئيس أساسي في النص، ومنها ما هو ثانوي تأثيثي، جاء به الشّاعِرُ لأجلِ تَعْضيدِ وَتَقْوِيَّةِ حَقْلٍ دلالِيّ لآخَر. ومن هذه الحقول نَذْكُرُ سَبْعَةٌ رئيسَةٌ أَساسيةٌ، هي: حَقْلَ الجسد، وحقل الحب، وحقل الكتابة، وحقل الطبيعة، وحقل الموسيقى، وحقل الأعضاء، والحقل الجنسي. أما الحقول الأخرى الثانوية؛ فنذكر منها على وجه الخصوص خَمْسَةٌ، هي: الحقل الديني، وحقل الخمرة/ الشُّرْبِ، وحقل السَّفَرِ، وحَقْلَ الحُلُمِ، وحقْلَ المرأة.

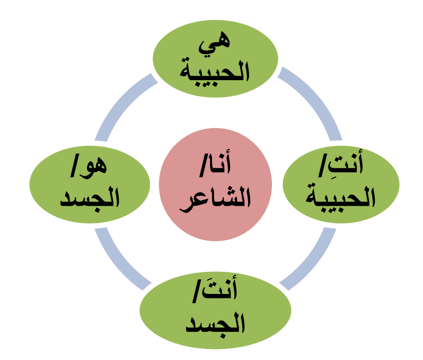
وتَجْدُرُ الإشارة إلى ان كُلَّ واحِدٍ من هذه الحقول التي سَبَقَتِ الإشارةُ إليها، يَنْبَنِي داخِلَ القصيدة انْطِلاقا من جملة من المفردات الدالة، التي لا يُمْكِنُ أنْ تَدُورَ إلّا في هذا المجالِ. وهكذا نَجِدُ الطيب هلّو يَبْني حَقْلَ الجَسَدِ من خلال الاسْتِبْدالاتِ التي يَقْتَرِحُها لهذا المكَوِّنِ؛ وهي خمسةٌ: (الجسدُ، جَسَدٌ، جَسَدي، جَسَدُكِ؛ التي وَرَدَتْ مرَّةً واحِدَةً في كُلِّ الديوانِ، الجَسَدَيْنِ؛ وتكررتْ مرَّتَيْنِ). أمّا حَقْلُ الحُبِّ، فَشَيَّدَهُ الشّاعِرُ من خلال مُفْرَداتٍ مِنْ مِثْلِ: (الحبُّ، والهوى، والشوق، والجَوى، والغَرامُ، والاشْتِياقُ، بالإضافة إلى الأفعال المشْتَقَّةِ من هذه المصادر، والمنْسوبَةِ إمّا للشّاعِرِ؛ وهو الكثير، وإمّا إلى الحبيبة التي يَقْتَسِمُ مَعَها شَبَقَ ولَذَّةَ الجَسَدِ.

ثُمَّ يَأْتِي حَقْلُ الكِتابَةِ كواحِدٍ مِنْ أَهَمّ الحُقول داخِلَ هذه القصيدةِ؛ مادامَ الشّاعِرُ، في كثيرٍ مِنْ جُنونِهِ الجَسَدِيّ، يَكْتُبُ بهذا الجَسَدِ، كما يَكْتُبُ بِهِن ويَكْتُبُ عَلَيْهِ. ومِنْ أَهَمِّ المفردات التي تَدورُ في هذا الحقلْ، نذكُرُ على وَجْهِ الخصوصِ: (الورق، والقلم، والكتابة، والكتاب، والسِّفْر، والحروف، والحِبْر، والإنجيل، والبلاغة، والبيان،

والنحو، والقصيدة، والشعر.. بالإضافة إلى الأفعال المشتقَّةِ من فِعْلِ الكتابةِ). في حين يَنْبَني حَقْلُ الطبيعة في القصيدة، وهو من الحقول التي اسْتَوَتْ على كَمٍّ وافِرٍ مِنَ المُفْرَداتِ، إلى جانب حقل الأعضاءِ، والحقل الجنسِيّ الدّال على الرغبة، وهما الحقلان الكبيران، على الإطْلاقِ داخل القصيدة، وذلِكَ انطِلاقاً مِنْ ألفاظ؛ مِنْ مثْلِ: (الحقل، والحقول، والتضاريس، والبحر، والصحراء، والشمس والقمر، والغُيُوم، والأشجار، والأغصان، وأنواع النبات، وبعض الحيوانات؛ خاصة الطيور والغزالة، بالإضافة إلى بعض الأفعال المُشْتَقَّةِ من هذه المصادِرِ...). أمّا الحَقْلُ الموسيقي، فَيُدْرِجُهُ الطيب هلّو انْطِلاقا من مفرداتٍ مِنْ مثلِ: (القانون، والناي، والبيانو، واللحن، والألحان، والأوتارُ، والموسيقى، والصوت، والأصوات، والعزف، والعازفة، والعازف، بالإضافة إلى الأفعال الدالة على الفعل الموسيقي...).

ولا بُدَّ هُنا مِنَ الإشارةِ إلى أنَّ هذِهِ الحقول، وَرَدَتْ بِشَكْلٍ متفاوِتٍ؛ حيث نجد حقلَ الأعضاء يستوي على نَصِيبَ الْأَسَدِ مِنَ المفْرَداتِ، يَليهِ في المرتبةِ الْحَقْلُ الجِنْسِيُّ، ثُمَّ حَقْلُ الطبيعة (78 مفردة دالة على الطبيعة أو ما يجري في حقِّها)، فَحَقْلُ الجَسَدِ (64 مرة تَكَرَّرَ فيها لَفْظُ الجَسَدِ)، ثُمَّ حَقْلُ الكِتابَةِ أَوْ ما هُوَ في مَعْنَاهَا (53 كلمة)، فَحَقْلُ الحُبِّ والمفرداتِ الدالةِ عليه (49 مفردة)، وبعد ذلك تَرِدُ الحقولُ الأخرى التي دعَوْتُها بالثانوية؛ كالحقل الديني، وحَقْلِ الخمرةِ أَوِ الشُّرْبِ، وحَقْلِ السَّفَرِ، وحَقْلِ الحُلُمِ. والجديرُ بالذكر أنَّ حقلَ المرأة كَذاتٍ لَمْ يَرِدْ في هذه القصيدة سِوى خَمْسَ مرّاتٍ؛ هي: (امرأةٌ، والنِّسَاءُ، والحبيبةُ، وحبيبتي (2 مرتيْنِ)). ومعنى هذا أَنَّ الْحَديثَ عَنِ الْأُنْثَى/ المرأة في هذا الديوانِ/ الْقَصِيدَةِ كانَ دائِماً عَلَى مُسْتَوَى الضَّميرِ: (هِيَ).

من هُنا إِذْنْ تَحْتَلُّ بنيةُ الضمير في قصيدة (جَسَدٌ.. جَسَدْ) مكانَةً لَهَا ما يُبَرِّرُ اسْتواءها عل غيْرِها مِنَ البِنْياتِ التَّعْبيرِيَّةِ الأخْرى. فالحبيبةُ أَوِ الصاحِبَةُ أَوِ المرْأَةُ الَّتي تُمَثِّلُ الجَسَدَ الآخَرَ/ أو الْجَسَدَ الثاني، هِيَ. وتتوزَّعُ بنيةُ الضمير في القصيدة على أساسِ نواةٍ واحِدَةٍ يَحْتَلُّها الضميرُ (أنا)/ الشاعِرُ، ثُمَّ تَأْتِي الضمائرُ الأخرى لِتَدورَ على هذه النواةِ؛ تَأْخُذُ منها إشْعاعَها، وتَعيشُ على ما تَمْنَحُها إياهُ مِنَ المَوَدَّةِ والشَّبَقِ. وهذا رَسْمٌ نَسْتَعيدُ مِنْ خلالِهِ كيفيَةَ اشْتِغالِ هذه البينة داخل نَصِّ القصيدَةِ:



فهذه هي الضمائر التي تدور في القصيدة؛ انطلاقا من (أنا/ الشاعر)، وُصُولاً إلى (أنتِ/ المخاطبة/ الحبيبة)، وضمير (أنتَ/ الجسد/ المخاطَب)، وضمير (هو/ الجسد/ الغائب)، وضمير (هيَ/ الحبيبة/ الغائبة)، بالإضافة إلى

ضمير آخر لم يمارِسْ ظهورَهُ إلّا مرَّةً واحِدَةً في النَّصِّ هو ضمير (هم/ الغائبون) الدال على الحاسدين والوُشاةِ؛ تماماً على طريقة الشعراء الغَزَلِيّينَ القدامى...

أما الأزمنة التي تَتَخَلَّلُ المِساراتِ السَّرْدِية، وَالَّتي يَرْسُمُ الشّاعرُ الطيب هلّو معالِمَها، فَزَمانانِ رئيسانِ، هما: الماضي والحاضِرُ. والمتَتَبِّعُ مقامات هذا النَّصِّ الطويلِ الجميلِ، يُلاحِظُ ان الغَلَبَةَ فيه إنَّما كانت للزَّمَنِ الحاضِرِ؛ إذْ أَنَّ الشّاعِرَ يُعَبِّرُ عن عَيْشِ اللَّحْظَةِ الآنيةِ الحاضرةِ، ونادِراً ما يعودُ إلى الماضي؛ إلّا ما كانَ على سَبيلِ التَّذَكُّرِ، والتَّذَكُّرِ الإيجابِيِّ الذي ليْسَ فيه ما يُعَكِّرُ صَفْوَ اللَّحْظَةِ الحاضِرَةِ الجميلةِ.. وقد سبقت الإشارة، ضمن الجداول التي أوردتها، إلى هذا الاستواء الذي يُسَجِّلُهُ الزمن الحاضر على حِسابِ الزمن الماضي. ولَعَلَّ الشّاعِرَ بهذا الأمْرِ، يُؤَكِّدُ سُمُوَّ اللحظَةِ الحاضِرَةِ، في ذاتِ الكائِنِ، على اللَّحْظَةِ التي لَمْ يَعُدْ لها وُجودٌ؛ وَكَأَنَّهُ يقُولُ: إنَّما الحَياةُ هي ما يَحْياهُ الإنْسانُ الآنَ، ولَيْسَ ما فاتَ وانْقَضى..

والطيب هلّو، ونحن بِصَدَدِ الحديث عن الخصوصية الزمنية في قصيدته (جَسَدٌ.. جَسَدْ)، لا يَقِفُ على طَلَلٍ، ولا يَبْكي (ليلى) ولا (أَسْماءَ)، ولا يَقِفُ على رَسْمٍ (أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحوبُ)؛ وإنَّما يَعِيشُ، مِلْءَ نَفْسِهِ وَجَسَدِهِ، اللَّحْظَةَ الحاضِرَةَ؛ وكان الحسن بن هانئ، أبو نواس يقول في هذا المعنى:

عَاجَ الشَّقِيُّ عَلَى رَسْمٍ يُسائِلُهُ وَعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمّارَةِ الْبَلَدِ

وَكَأَنَّ الماضي مُرْتَبِطٌ بِكُلِّ ما هو حزينٌ، في حين أنَّ اللَّحْظَةَ الْآنِيَةَ والزَّمَنَ الحاضِرَ يُحيلانِ على السَّعادَةِ والحُبورِ والسرورِ. والشّاعرُ الطيب هلّو إنَّما يَعيشُ بِمَعِيَةِ جَسَدِهِ والجَسَد الآخر اللَّحْظَةَ الحاضِرَةَ الْمُحاطَةِ بالسعادة والمحاطَةِ بِكُلِّ ما هو سارٌّ وجميلٌ. لهذا بَرَزَ الزَّمَنُ الحاضِرُ إطاراً مُسَيْطِراً على البناء النَّحْوِيِّ الذي يَشْمَلُ القصيدَةَ..

وإذا كان كُلُّ نَصٍّ شعري او غير شعري ينطلق من معجمه الدال عليه، فقد سبقت الإشارةُ إلى أن أكثر مفردات هذه القصيدة/ الديوان، مرتبطة باللَّذَّةِ الجنسية وبأعضاء المرأة كَجَسَدٍ مُمَدَّدٍ على السرير. ومن هنا عَقَدْتُ إحْصاء في المفردات الدالة على هذه الأعضاء، بالإضافة إلى كُلِّ ما يُحيلُ على (السرير) واللَّذَّةِ الجنسية. وبالرغم من ان الشاعر أوْرَدَ كثيراً من هذه التعبيرات في شَكْلِ استعاراتٍ وكِناياتٍ، فإن النَّصَّ يَعُجُّ بهذه الألفاظ الدّالةِ على هذا التَّوَجُّهِ. وهذا جَدْوَلٌ يُبَيِّنُ لنا اسْتِواءَ هذا الاخْتيار على جَسَدِ القصيدة:

المفردة	تكرارها	النسبة	المفردة	تكرارها	النسبة
السرير	17		الصدر	14	
الوسادة	07		النهدان	17	
الكف	14		الشعر	03	
اليد	12		الزُغب	02	
الأصابع	14		الوجه	02	
العيون	13		الخد	02	

الرموش	02		الساقان	01	
الفم	05		الفخذان	01	
الشفاه	08		القدمان	01	
اللسان	02		الخصر	01	
الريق	02		السُّرّة	02	
الأظافر	01		الأذن	01	
الكتف	02		الماء/ المني	13	

بالإضافة إلى حَدِيثِ الشَّاعِرِ عَنْ كُلٍّ مِنَ (الذِّراع)، و(ظَهْرِ) المرأة، و(الإبْطِ)؛ وَقَدْ وَرَدَ ذِكْرُ كُلٍّ واحِدٍ مِنْها مَرَّةً وَاحِدةً في القصيدةِ. وإذا جمعنا بين هذه المكونات الدالة على أعضاء المرأة، والرَّجُلِ أيضا؛ بمعنى أنَّنا هنا أمامَ جَسَدَيْنِ اثْنَيْنِ: جسد المرأة/ الآخر، وجَسَد الرَّجُل/ الشّاعر؛ إذا جمعنا هذه المكونات، انْطِلاقاً مِمّا يُوَحِّدُ بينها؛ كأنْ نَتَحَدَّثَ مثلا عن حاسَّةِ اللَّمْسِ، وحاسَّةِ البَصَرِ، وحاسَّةِ الذَّوْقِ، وحاسَّةِ السَّمْعِ، سَنَحْصُلُ على تصنيفٍ آخر يجعلنا نَضَعُ ايدينا على خُلاصاتٍ مفادُها أنَّ الشّاعِرَ، يؤولُ إلى ما يَلْمَسُهُ أَكْثَرَ مِنْ أَيِّ شيْءٍ آخر:

المجموعة/ الحقل	تكرارها	النسبة
الملموسات	105	
المبصرات	19	
المذوقات	09	
المسموعات	01	
المشمومات	00	
المجموع	104	---

ففي الملمُوسَاتِ وَضَعْنا حديثَ الشّاعِرِ عَنْ كُلٍّ مِنَ الكَفِّ واليَدَيْنِ والأَصابعِ والقدمَيْنِ والفَخِذَيْنِ والسّاقَيْنِ، بالإضافَةِ إلى الصَّدْرِ والنَّهْدَيْنِ والذِّراعِ والظَّهْرِ والإبْطِ والسُّرَّةِ والذِّراعِ والشَّعَرِ والزُّغْبِ والخِصْرِ والماءِ بمفهوم المنِيِّ والشَّهْوَةِ. في حين انَّنا وَضَعْنا في المبْصَراتِ أوِ المرْئياتِ حَديثَ الطيب هلّو عَنِ العُيون والرموشِ والوجه والخَدِّ. أَمّا المذُوقاتُ، فَكُلُّ ما جَاءَ في ذِكْرِ الرِّيقِ والفَمِ واللِّسانِ والشِّفاهِ. في حِين أنَّ المسْموعاتِ، لَمْ يَرِدِ الحديثُ عنْها سِوَى مَرَّةٍ واحِدَةٍ حينَ ذَكَرَ الشاعِرُ (الأُذُنَ). أَمّا المشْمُوماتُ، فَلا أَثَرَ لها في نَصِّ الشّاعِرِ؛ وهي كُلُّ ما يُتَضَوَّعُ مِنْ عِطْرِ المرأةِ أو رائِحَةِ عَرَقِها أو ما شابَهَ ذلك.

فمن خلال هذا التَّتَبُّعِ الإحصائِيّ، يَتَضِحُ لنا غَلَبَةَ بَعْضِ العناصِرِ على الأخرى؛ خاصَّةً منها ما يُفْهَمُ مِنْهُ بأنَّ هذا العِشْقَ لِلْجَسَدِ إنَّما هو عشْقٌ غارِقٌ في المادية وفي كُلِّ ما هو حِسِّيٌّ شهْوانِيٌّ؛ كما هو الحال في اسْتِواءِ المِلْموساتِ على غيرها من الأمور الأخرى. وهذا كُلُّهُ يَنْتَهي بِنا إلى أنَّ الشّاعِرَ غارِقٌ في لَذَّةِ الجْسَدِ. وهو في هذا أَشْبَهُ بالشّاعِرِ المخضرم بين المرحلتَيْنِ الأموية والعبّاسية (بشّارُ بنُ بُرْدٍ العُقَيْلي)، وكان أعْمى، ولَهُ غَزَلٌ حِسّيٌّ فاضِحٌ بَذَّ فيه الذين سَبَقوهُ والذين جاءوا مِنْ بَعْدِهِ؛ خاصة في قصيدته الرّائيَّةِ المشهورة، والتي مطلَعُها:

قَدْ لامَني في خَليلَتي عُمَرُ والَّلوْمُ في غَيْرِ كُنْهِهِ ضَجَرُ

وَقَدْ ضَمَّنَها كثيراً من الصور الحِسِّيَّةِ التي اعْتَمَدَ فيها، على وَجْهِ الخصوص، على حاسَّةِ السَّمْعِ واللَّمْسِ؛ حتّى يُغَطّي العَجْزَ المَوْجودَ لدَيْهِ على مُسْتوى الْبَصَرِ؛ وهو القائل:

يا أَهْلي أُذُني لِبَعْضِ الحَيّ عاشِقَةٌ والْأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيانا

لا نَضَعُ هنا الشّاعِرَ الطيب هلّو في مَحَلِّ مُقارَنَةٍ مع الشاعر (بشار بن بُرْد العُقَيْلي)، ولكنْ نُريدُ فقط لَفْتَ الانْتِباهِ إلى هذا الوَلَعِ بِما هو مَحْسوسٌ ومَلْموسٌ لدلا شاعِرِنا. في حين أنَّ المستوياتِ الأخرى هي شِبْهُ غائِبَةٍ في عِشْقِهِ لِلْجَسَدِ الآخَرِ؛ جَسَدِ المرْأَةِ؛ كما هو الحالُ بالنِّسْبَةِ إلى المشموماتِ والمسموعاتِ والمذوقاتِ؛ وإنْ وَرَدَتْ هي الأخرى بِشَكْلٍ لافِتٍ في القصيدَةِ.

فالشّاعِرُ لا يَتَوَرَّعُ عن ذِكْرِ أعْضاءِ المرْأَةِ؛ تِلْكَ الَّتي تُعْتَبَرُ مَصْدَرَ اللَّذَّةِ بالنِّسْبَةِ إلى الرَّجُلِ؛ بَلْ إنَّهُ فَنّانٌ تَشْكيلِيٌّ ماهِرٌ؛ يُحْسِنُ تصويرَ الأعْضاءِ، وهي تُمارِسُ شَبَقَها، وتَأْخُذُ لَذَّتَها بِعُنْفٍ. وما حيثُ النَّهْدِ والصَّدْرِ والرّيقِ واللِّسانِ والشِّفاهِ والشَّهْوَةِ والعُرْيِ والسَّريرِ وغير ذلك من مكوناتِ الحَقْلِ الجِنْسِيّ، إلّا مِنْ هذا الَّذي يُثْبِتُ لدَيْنا جُنونَ الشّاعِرِ الفِعْلِيّ بالجَسَدِ؛ حتّى إنَّهُ أَمْكَنَ القَوْلُ: إنَّهُ شاعر الجَسَدِ، غَيْرَ مُنازِعٍ في (رِيبيرْتوارِ) القصيدة المغربية المعاصرة بعامة، والقصيدة التي يَكْتُبُها شُعراءُ الجهة الشرقية بصفة خاصَّةٍ...

ولا أُريدُ أَنْ تَفوتَني هذِهِ المناسَبَةُ، دون الإشارةِ إلى أَمْرٍ في غايَةِ الأهميةِ يَكْمُنُ أساساً في أنَّ الشّاعِرَ الطيب هلّو، في قصيدتِهِ (جَسَدٌ.. جَسَدْ)، كان يُسيءُ الأدَبَ على النَّصِّ القُرْآنِيّ بِما يُشْبِهُ الأدَبَ، تماماً كما عابَ أَبو منْصورٍ الثعالِبي (رحمه الله)، في مؤلَّفِهِ البديع (يتيمة الدَّهْرِ في ذِكْرِ محاسِنِ أَهْلِ العَصْرِ)، حين تَرْجَمَ لِشاعِرِ العربيَّةِ كُلِّها، غَيْرَ مُدافِعٍ، أبي الطيبِ المتَنَبّي؛ فقالَ بِأَنَ المتَنَبي، وقَدْ تَرْجَمَ لَهُ في نَيِّفٍ ومائةِ صفحة من الجزءِ الأوَّلِ من (اليَتيمَةِ) الواقِعِ في أَرْبَعَةِ أجْزاءٍ، قالَ بأنَّ المتَنَبّي كانَ يُسيءُ الأدبَ على مَمْدوحيهِ بِما يُشْبِهُ الأدَبَ. ومنْذُ ذلكَ الوَقْتِ– القرن الرابع الهجري على وجْهِ التَّحْديدِ– اتَّخَذَ النُّقّادُ هذا الأمْرَ مِقْياساً من مقاييسِ نقْدِ الشّعْرِ لدى الشُّعراءِ الَّذينَ عاشُوا بد أبي الطيب المتنبي.

وحين نُطالِعُ قصيدةَ الطيب هلّو (جَسَدٌ.. جَسَدْ)، نَجِدُهُ بِالْفِعْلِ يُبالِغُ في هذه الإساءَةِ؛ إساءَةِ الأدب على النَّصِّ القرآنِيّ بِما يُشْبِهُ الأدبَ. والأمثلة على ذلك في القصيدة كثيرةٌ، حيث يُضَمِّنُ الشّاعِرُ جُمْلَةً مِنَ السِّياقَاتِ القرآنيةِ الكريمةِ، ضِمْنَ مجْموعَةٍ مِنَ المواقِفِ الجِنْسِيَّةِ الخليعَةِ. ومِثْلُ هذا لا يَنْسَجِمُ والرّوحَ الإيمانِيَّةَ التي يَحْمِلُها الشّاعِرُ في صَدْرِهِ. ولا يَسَعُكَ وأَنْتَ تَقْرَأُ هذِهِ النَّماذِجَ، إلّا أَنْ تَسْتَحْضِرَ هذه الرّوحَ النّاقِدَةَ الَّتين أحْياناً، تَجْعَلُكَ

تَقْسو على الشّاعِرِ؛ خاصَّةً وأَنَّهُ كانَ في غِنىً عَنْ ذلِكَ كُلِّهِ. وهذا ما يَمْنَحُ بَعْضَ الْمُغْرِضينَ، فُرْصَةَ الطَّعْنِ في صَفاءِ سَريرَةِ الشّاعِرِ. يقولُ وهو في خِضَمِّ هذه المضاجَعَةِ الشَّبَقِيَّةِ لِلْجَسَدِ الأنْثَوِيِّ:

سيصيحُ ديكُ هواكِ فوق سَريرِنا

كَيْما أَهُبَّ إلىً صَلاتِكِ مُتْرَعاً

وَأَؤُمُّ ساقَكِ في انْتِشاءٍ واضِحٍ

وَتُكَبِّرينَ

تُهَلِّلينَ

تُسَبِّحين

وَتَخْشَعُ الأعْضاءُ في صَلَواتِها.. (الديوان/ القصيدة، ص. 31).

ويقول في موطن آخر من هذا الجَسَدِ المحمومِ بِنارِ اللَّذَّةِ الَّتي باتَتْ تُحْرِقُ الأخْضَرَ واليابِسَ، وتَلْتَهِمُ كُلَّ شَيْءٍ في طريقِها، يُعَرِّضُ بِطُقوسِ حَجِّ بَيْتِ اللهِ الْحَرامِ:

ماذا أُسَمّي ما اخْتَرَعْتُ من ابْتِهالاتِ اللِّسانِ

وَقَدْ تَداعى لِلطَّوافِ بِكَعْبَةِ الصَّدْرِ الشَّهِيَّةِ

وهو يرمل كي يُقَبِّلَ قِمَّةَ الْحَجَرِ الْمُوَرَّدِ

تَحْتَ أَنْغامِ الْكَمانْ

هِيَ لَحْظَةٌ هَرَبَتْ مِنَ التَّقْويم

داخَتْ في عَقَارِبِ ساعَتي

وَمَحَتْ حِسابَاتِ الزَّمانْ

لَمّا انْتَهَيْتُ مِنَ الطَّوافِ خَلَعْتُ إحرامي

رَمَيْتُ جِمارَ ثَوْبِكِ في فَضاءٍ فَوْضَوِيٍّ

وَالْتَحَمْنا في تَوَحُّدِنا

نُقَلِّصُ ما تَبَقّى في السَّريرِ مِنَ المكانْ.. (الديوان/ القصيدة، ص. 35).

ويَذْكُرُ الشّاعِرُ الطيب هلّو جَنَّةَ الخُلْدِ في سياقٍ جِنْسِيٍّ، لا عَلاقةَ لَهُ بِهذِهِ الدَّلالَةِ الْقُرآنيَّةِ السَّامية. وَلَعَلَّ أَكْثَرَ ما حَزَّ في نَفْسي أنَّ هَذا التَّوْظيفَ لمعاني القُرْآن وَأَلْفاظِهِ الْكَريمَةِ السّاميةِ الطّاهِرَةِ النَّقِيَّةِ ظَلَّ، في جَميعِ هذِهِ السِّياقَاتِ الشِّعْرِيَّةِ، مَجّانِيّاً. وَأَنا لا أجِدُ مُبَرّراً لهذِهِ الاسْتِعْمالاتِ القُرْآنية السَّامية داخِلَ سِياقاتٍ رَخيصَةٍ جِدّاً هي مِنْ قَبِيلِ اللَّذَّةِ الجنسيَّةِ؛ يقولُ الطيب هلّو:

نَمْشي حُفَاةَ الْقَلْبِ مِنْ لَهَفٍ

وَقِبْلَتُنا سَريرٌ دافِئٌ

قُلْنا مَعاً:

"لِلْحُبِّ بَيْعَتُنا وَسَكْرَتُنا.

وَماءُ وُضُوئِنا خَمْرٌ

وَإِنْ عَزَّتْ فَنَهْدٌ نافِرٌ

يَكْفي يدي لِتَيَمُّمي." (الديوان/ القصيدة، ص. 27).

وَمِنْ هذه النماذِجِ أَيْضاً قَوْلُهُ:

رِحْلَتي لا شَكَّ فيها

غَيْرَ أَنّي وارِف المِطَرِ الْمُسافِرِ

في خَليجِ أُنوثَةٍ

في جَنَّةٍ مِنْ تَحْتِها الْأَنْهارُ تَجْري

فَوْقَها ذَبُلَتْ تَفاصيلُ الْجَسَدْ.. (الديوان/ القصيدة، ص. 66).

وَبَعْدَ خَمْسَةِ أَسْطُرٍ شعرِيَّةٍ فَقَطْ، سَيَقُولُ الشَّاعِرُ كلاماً مِنْ مِثْلِ:

ثَمِلٌ أَنا

وَيَسيلُ ثَغْرُكِ في فَمي

لِأَعُبَّ حانَتَكِ الصَّغيرَةَ كُلَّها في بَسْمَةٍ

ماءٌ زُلالٌ بَيْنَ أَفْخاذٍ مُعَرَّاة

تَكادُ تُضيءُ مِنْ فَرْطِ احْتِكاكٍ جارِفٍ

وَأَرى ارْتِعاشَتَها بِكَفّي

حينَ أَلْمَسُ زَهْرَةً

نامَتْ بِمُفْتَرَقِ الْوُلوجِ.. (الديوان/ القصيدة، ص. 67).

والسُّؤالُ الْمَطْروحُ بَعْدَ كُلِّ هذا: ما مَوْقِعُ تَوْظِيفِ جُمْلَةِ (في جَنَّةٍ مِنْ تَحْتِها الْأَنْهارُ تَجْري)، في هذا السِّيَاقِ الْمَشْحُونِ الْمَحْمومِ بِلَذَّةِ الْجَسَدِ؟ وَمَا الَّذي أَضافَتْهُ هذِهِ العِبارَةُ إِلَى كلامِ الشّاعِرِ الطيب هلّو؟ في الحقيقةِ لا شَيْءَ جاءَتْ بِهِ جملةُ (في جَنَّةٍ مِنْ تَحْتِها الْأَنْهارُ تَجْري) لِهذا السياقِ الجِنْسِيِّ. وَمِنْ هُنا وَجَدْتُ تَضْميناتِ الشّاعِرِ من القُرْآنِ الكريمِ في غَيْرِ مَحَلِّها؛ اللهُمَّ إِذا كانَ لَها مَحَلٌّ آخَرَ أَنا لا أَعْرِفُهُ بِالْمَرَّةِ.

تِلْكَ إِذَنْ بَعْضُ النَّظَراتِ الَّتي رُمْتُ مِنْ ورائِها قِراءَةَ هذا النَّصِّ الجَميلِ قراءَةً تُحاوِلُ قَدْرَ المسْتَطاعِ السُّمُوَّ بِهِ إِلى مَدارِكِ الحُسْنِ المنَزَّهِ عَنْ كُلِّ شائِبَةٍ. وهذا هو السَّبَبُ الَّذي حَمَلَني على الوُقوفِ عِنْدَ هذِهِ القَضِيَّةِ؛ قَضِيَّةِ توظيفِ النَّصِّ القُرْآني في قصيدةِ (جَسَدٌ.. جَسَدْ) بِشَكْلٍ يُثيرُ حَفيظَةَ الْإِنْسانِ الْمُسْلِمِ.

ومِنَ الأمورِ الأُخْرى التي تَرْتَبِطُ بهذا الاخْتيارِ؛ الاخْتِيارِ الْمُتَّصِلِ بِكُلِّ ما هوَ حَيٌّ وَجَميلٌ في حياةِ الشّاعِرِ وتَطَلُّعاتِهِ، وَإِنْ بَدَتْ غريبَةً في تحليلِ نَصٍّ شِعْرِيٍّ كهذا، أنَّ أنْواعَ الحَيوانِ التي تدورُ في هذا النَّصِّ/ القصيدةِ، إنَّما هي حَيواناتٌ جَميلةٌ رَقيقَةٌ تَبْعَثُ على السُّرورِ والإحْساسِ الجَميلِ؛ مِنْ ذلِكَ بَعْضُ الطُّيورِ، والحِصانُ، وَالغزالَةُ، وَكُلُّ مَا مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَبْعَثَ عَلَى الْأُلْفَةِ وَالسَّكينَةِ وَالاطْمِئْنانِ وَالحُبِّ. فَالشّاعِرُ لا يُوَظِّفُ الحيوانَ المفْتَرِسَ، أوْ ذاكَ الَّذي تَشْمَئِزُّ مِنْهُ النَّفْسُ؛ لأنَّ اللَّحْظَةَ الجميلةَ الَّتي يَعيشُها، لا يُناسِبُها إلّا الحديث عَنْ حَيَواناتٍ مِنْ طينَةٍ خاصَّةٍ جِدّاً..

أمّا الألْوانُ الَّتي تَدورُ في هذِهِ القصيدَةِ/ الديوانِ، فَمَليئَةٌ بِالْحياةِ وَالحَرارَةِ والدِّفءِ العاطِفِيِّ الَّذي يُحيلُ على السَّعادَةِ والْبَهْجَةِ. إنَّها الألْوانُ الدّالةُ عَلَى الْحياةِ؛ كَالأزْرَقِ وَالأخْضَرِ وَالأبْيَضِ وَالأحْمَرِ (في دَلالَتِهِ عَلَى الشَّبَقِ واللَّذَّةِ العارِمَةِ). ولا مَكانَ بَعْدَ هذه الألْوانِ لِلْحَديثِ عَنِ الأسْوَدِ أَوِ الْأصْفَرِ. وهذِهِ لَبِنَةٌ أُخْرى يُوَظِّفُها الشّاعِرُ في تَشْييدِ عالَمِ قَصيدَتِهِ الَّذي يَطْفَحُ بِاللَّذَّةِ وَكُلِّ ما هُوَ رَغْبَةٌ جِنْسِيَّةٌ في الْآخَرِ.

وفي عُنوانِ الدّيوانِ/ القَصيدَةِ ما يُحيلُ على هذِهِ الازْدِواجِيةِ الَّتي لَمْ تَأْتِ مِنْ فَراغ. فـ (جَسَدٌ.. جَسَدْ)، بِالرَّغْمِ مِمّا يَنْطوي عليْهِ هذا التَّرْكيبُ مِنْ جماليةٍ نَغَمِيَّةٍ لا تُخْطِئُها الْأُذُنُ الموسيقِيَّةُ الشّاعِرَةُ، إلّا أَنَّهُ ينطوي على معادلةٍ تَكامُلِيَّةٍ؛ طَرَفاها الجَسَدُ المرْغوبُ فيه/ الشاعر، والجَسَدُ المطْلوبُ مِنْ قِبَلِ جَسَدِ الشّاعِرِ؛ وهو الذي يَشْهَدُ التَّحَوُّلاتِ التي سَبَقَ لي الحديث عنها. بَلْ إنَّ تَنْوينَ الضَّمِّ في (جَسَدٌ) الأولى، والوقوف على السّاكِنِ في (جَسَدْ) الثانية، له ما لَهُ مِنَ الإيحاءاتِ الدّالةِ على هذه الاثْنِيَّةِ في صورة الجَسَدِ وماهيَتِهِ والكَيْنونَةِ التي يُمْكِنُ أنْ يكونَ عليها...

وَكُلُّ هذِهِ الإشَارات تُفْضِي إِلى نَتِيجَةٍ مَفَادُها أَنَّ الشَّاعِرَ الطيب هلّو يَنْتَصِرُ لِلْحَياةِ عَلَى حِسَابِ الموْتِ؛ إذْ لا وُجودَ في جَميعِ جَنَباتِ الْقَصِيدَةِ عَلَى نُتْفَةٍ صَغيرةٍ تُحيلُ عَلَى الْمَوْتِ أَوِ الْفَناءِ أَوْ مَا يَجْري في رِحابِهِما. فَالمعْجَمُ الَّذي يُوَظِّفُهُ الشّاعِرُ في قَصِيدَتِهِ هذِهِ يَخْلو تَماماً مِنْ كُلِّ ما هو تَعِسٌ أو يُحيلُ على التَّعاسَةِ والشَّقاءِ. ذلِكَ بِأَنَّ الطَّيِّبَ هَلّو مُقْبِلٌ عَلَى الْحياةِ في كُلِّيَتِها وَفِي مَا تَنْطوي عليه مِنْ مَباهِجَ؛ لَعَلَّ (السَّرير) أَحَدَها، إنْ لَمْ يَكُنْ أقْواها بالنِّسْبَةِ إِلَيْهِ.

وَقَدْ يَكونُ هذا التَّوَجُّهُ الَّذي غَلَبَ على الشّاعِرِ في شِدَّةِ إِقْبالِهِ على اللَّذَّةِ والجَسَدِ، أَحَدَ الْأَسْبابِ الَّتي جَعَلَتِ الجُمْلَةَ في قصيدَتِهِ قصيرةً جِدّاً. فنحن في غالب الأمر نقرأ جُمَلاً متكونةً من مسند ومسند إليه، بالإضافة إلى فَضْلَةٍ مِنَ الفَضَلاتِ أو مُتَعَلِّقٍ، والبِنْيَةُ المكَوَّنَةُ مِنْ مُسْنَدٍ ومُسْنَدٍ إليه، أَقْوى في قصيدَةِ (جَسَدٌ.. جَسَدْ) مِنَ البِنْيَةِ الَّتي تَطْلُبُ الْمُتَعَلِّقَ. ذلِكَ بِأَنَّ الشّاعْرَ يَعْتَمِدُ تقنيةَ الوَصْفِ؛ لهذا هو في أَمَسِّ الحاجَةِ إلى النَّعْتِ والحالِ وَعَطْفِ الْبيانِ وَعَطْفِ النَّسَقِ، ناهِيكَ عَنْ المفاعيل مِنْ شَتّى الأشكالِ. ثُمَّ إِنَّ هذِهِ الجملة القصيرة مَطْبُوعَةٌ بِالسُّهُولَةِ وَالسَّلاسَةِ وَالاِنْسِيابِ؛ إذْ لا غُمُوضَ ولا تَعْقيدَ ولا إبْهام عَلَى مُسْتوى اللَّفْظِ الَّذي يتأَنَّقُ الطيب هلّو في اخْتيارِهِ وإلْباسِهِ أَجْمَلَ الحُلَلِ، قَبْلَ أَنْ يَزُفَّهُ إلى الَّذي سيَدْخُلُ مَعَهُ في عَلاقَةٍ تَتَمَخَّضُ عَنْهَا دلالَةُ التَّرْكيبِ.

وَحينَ نَعُودُ إلى مَا دَعَوْتُهُ في كتابي (عتباتُ النص: المفهوم والموقعيّة والوظائف)، بالتَّقْديم الصَّغير، أَوِ الصَّفْحَةِ الرّابِعَةِ مِنْ غِلافِ الدّيوانِ/ الْقَصِيدَةِ، سَنَجِدُ أَنَّ الطيب هلّو اخْتَارَ أَنْ يُطَرِّزَ مَسَاحاتِ هذِهِ الصَّفْحَةِ بِأَسْطُرٍ شعْرِيَّةٍ مِنْ هذِهِ الْقَصِيدَةِ؛ وهي قوْلُهُ:

جَسَدُ الْحَبيبَةِ ناعِمٌ

وَرَقٌ صَقيلْ

قَلَمي...

يُطَرِّزُ ما تَشَهّى مِنْ حُروف

في التَّضاريس الْبَهْيَّة

والْحُقُولْ

وَأَنا كَوَرّاقِ الْمَحَبَّةِ ناسِخٌ

ما سَوْفَ تُمْليهِ الْأَسِرَّةُ مِنْ فُنُون

"الْحُبُّ فِعْلُ كِتابَةٍ أَبَدِيَّة"

لكِنَّ عُشّاقَ الْقَبيلة

يا حَياتي

أُمّيّون.. (الديوان/ القصيدة، ص. 7).

قَدْ يَكُونُ هذا واحِداً مِنْ أَجْمَلِ وَأَعْذَبِ المقاطِعِ الَّتي كَتَبَها الشَّاعِرُ الطيب هلّو في هذِهِ الْقَصِيدَةِ الطَّويلَةِ الجَميلَةِ، وَلكِنْ مَعَ ذلِكَ لَنْ يَكُونَ هُوَ وَحْدَهُ الذي يَنْطَوي على هذِهِ الخِصْلَة؛ إلّا تِلْكَ الَّتي ذَكَرْتُ مِنْ قَبْلُ وَقُلْتُ إِنَّها تُسيءُ الْأَدَبَ على النَّصِّ القُرآنِيِّ بِما يُشْبِهُ الأدَبَ. وهذا النَّصُّ الَّذي اخْتارَ الشّاعِرُ أَنْ يكونَ واجِهَةً خَلْفِيَّةً/ إِشْهارِيَّةً للدّيوانِ، إِنَّما يَعْكِسُ رَغْبَةَ الشّاعِرِ في تَوْضيحِ هذِهِ العَلاقَةِ الوَطيدَةِ بَيْنَ الجَسَدِ والكِتابَةِ. فهو النَّسّاخُ الوَرّاقُ الَّذي لا يُشْبِهُ النَسّاخين السّابِقين؛ لأَنَّهُ نَسّاخٌ للمَحَبَّةِ، والْجَسَدُ هو الصَّفْحَةُ الَّتي يُمارِسُ فَوْقَها عَمَلَهُ. وَلَن، تكونَ صَفْحَةُ النَّسْخِ سوى جَسَدِ امْرَأَةٍ..

والْحُبُّ الَّذي هُوَ فِعْلُ كِتابَةٍ أَبَدِيَّةٍ، وَجَدَ في الطيب هلّو، وفي جُنونِهِ بِالْجَسَدِ، الإِزْميلَ وَالْكَاتِبَ الَّذي سَيُجَسِّدُهُ بِالْفِعْلِ على الْجَسَدِ الْأُنْثَوِيِّ. وَلَوْحَةُ الغِلافِ في مَوْضِعَيْها من الصفحةِ الأولى والصَّفْحَةِ الرّابِعَةِ، كَعَتَبَةٍ مِنْ عَتَباتِ النَّصِّ، تَجْعَلُنا حُيالَ جَسَدِ امْرأَةٍ نِصْفُ عَارِيةٍ، وَفَوْقَ هذا الْجَسَدِ الْمُلْتَهِبِ، تَبْرُزُ أَسْطُرٌ شعرِيَّةٌ نَسَخَها قَلَمُ الطيب هَلّو. وَالْكِتابَةُ بِمَنْطِقِ الشّاعِرِ هُنا لا تُشْبِهُ الكِتابَةَ الَّتي يَعْرِفُها جَميعُ النّاسِ؛ إِنَّما هِيَ كِتابَةٌ مَخْصُوصَةٌ، وَالْأَدَواتُ المسْتَعْمَلَةُ فِيها، هِيَ الْأُخْرى لَها خُصُوصِياتُها..

وَيَبْقى الشّاعِرُ الطيب هلّو وَحْدَهُ الَّذي يَعْرِفُ وَيُحْسِنُ الكِتابَةَ على هذا الْجَسَدِ المِلْتَهِبِ الْمُحْتَرِقِ، مادامَ جميعُ (عُشّاقِ الْقَبيلَةِ أُمِّيُّونَ). هُمْ إِذَنْ عُشّاقٌ؛ والْحَمْدُ لِلّهِ أَنَّ الشّاعِرَ لَمْ يَسْحَبْ مِنْهُمْ خَصيصَةَ الْعِشْقِ، إِلّا أَنَّهُمْ لا

يَعْرِفونَ الْكيفِيةَ الْمُثْلى الَّتي يُمارَسُ بِها هذا الْعِشْقُ. إِنَّهُمْ (أُمِّيُّون) مِنْ جِهَةِ الْعِلْمِ بِتِقْنيات وَشُروطِ وَقَواعِدِ وَطُقوسِ الْكِتابَةِ عَلى الْجَسَدِ، وهو الَّذي يَنْتَمي إلى الْقَبيلَةِ نَفْسِها الَّتي مِنْها هؤُلاءِ الْعُشّاق يُشَكِّلُ الاستثناء؛ لأَنَّهُ الوَحيد الَّذي يَعْرِفُ كَيْفَ تَكونُ الكِتابَةُ عَلَى صَفْحَةِ الْجَسَدِ؛ مادامَ (الْحُبُّ كِتابَةً أَبَدِيَّةً)..

كَيْفَ إِذَنْ يَكونُ الْحُبُّ، بِلُغَةِ الطيب هَلّو، كِتابَةً أَبَدِيَّةً؟ وَما الْفائِدَةُ الَّتي يَجْنيها الْعاشِقُ حينَ يُصْبِحُ عارِفاً بِقواعِدِ هذِهِ الكِتابَةِ وَشُروطِها وطُقُوسِها؟ والْعُشّاقُ الْأُمِّيُّونَ الَّذينَ وَقَفَ مِنْهُمُ الشّاعِرُ موْقِفاً سِلْبِيّاً، إلى أَيِّ حَدٍّ هُمْ في حاجَةٍ إلى ثَقافَةِ الْجَسَدِ؛ لِيُصْبِحوا كَالشّاعِرِ (وَرّاقين)، يُحْسِنونَ (النَّسْخَ) عَلَى صَفْحَةِ الْجَسَدِ؟ وَما الْحُدُودُ الْفاصِلَةُ بَيْنَ الْعِشْقِ مُجَرَّداً مِنْ ثَقافَةِ الْكِتابَةِ عَلَى الْجَسَدِ، والْعِشْقِ الَّذي يَتَوَسَّلُ بِهذِهِ الثقافَةِ؟ هِيَ إِذَنْ مَجْموعَةٌ مِنَ الْأَسْئِلَةِ الَّتي تَفْرِضُ نَفْسَها؛ حينَ الإِقْبالِ على قِراءَةِ أَسْطُرِ هذِهِ القَصيدَةِ الطويلةِ. والشّاعِرُ وَحْدَهُ الَّذي يَمْتَلِكُ الْأَجْوِبَةَ الصَّحيحَةَ، فِي الْوَقْتِ الَّذي تَرومُ فيه كُلُّ قِراءَةٍ إِعادَةَ كِتابَةِ النَّصِّ/ الْقَصيدَةِ كِتابَةً جديدَةً تَسْمو بِهِ إلى رُؤْيَةٍ/ رُؤى أُخْرى رُبَّما لَمْ تَدُرْ بِخَلَدِ الشّاعِرِ...

لقد باتت القصيدة في كتابة الشاعر الطيب هلو جسدا شهوانِيّاً عاريا، يَحْتَرِقُ رَغْبَةً فِي هذا الشّاعِرِ المميِّزِ الَّذي يُنْضِجُ الكِتابَةَ على صَفْحَتِها؛ الشّاعِرِ الَّذي يُحْسِنُ العَزْفَ عَلى أَوْتارِها، والشّاعِرِ الَّذي يُتْقِنُ الرَّسْمَ بِأَلْوانِها. وَحين كَثَّفَ الشّاعِرُ، كَما فَضَحَ ذلِكَ المعْجَمُ الشِّعْرِيُّ الدّالُّ عَلى مَسارِ الكِتابَةِ وَتَوَجُّهاتِها، مِنْ توظيفِ المفْرداتِ الدّالَةِ عَلَى الْكِتابَةِ وَالْمِدادِ وَالْقَلَمِ وَالْوَرَقِ وَالْقِرْطاسِ وَغَيْرِها، إِنَّما كانَ يَنْسِجُ خَميلَةَ هذا الْجَسَدِ الْعاري الَّذي لا أَحَدَ يَعْرِفُ كَيْفَ يَكْتُبُ عَلَى صَفْحَتِهِ؛ سِوى الشّاعِرِ الَّذي خَبَرَ تاريخَ هَذا الْجَسَدِ الْعَصِيِّ الْكَثيرِ الرَّغْبَةِ، الْمَجْنونِ المأْخوذِ بِالشَّبَقِ سِوى مَنْ هُوَ فِي مُسْتوى جُنونِهِ. تَذَكَّروا جَميعاً بِأَنَّ الطيب هَلّو أَهْدى قصيدَتَهُ هذِهِ إلى نَفْسِهِ؛ فَقالَ: "------". كُلُّ هذا يَنْضافُ دَليلاً على اسْتِواءِ هذِهِ الذّاتِ الَّتي، مِنْ كُلِّ العاشِقينَ داخِلَ القبيلَةِ، هِيَ وَحْدَها تَعْرِفُ كَيْفَ تَكْتُبُ عَلى الْجَسَدِ.

لا يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ هنا بأنانيةِ الشاعر أو فَرْدانِيَّتِهِ، بِقَدْرِ ما إِنَّ الْأَمْرَ يَنْجَرُّ نَحْوَ التَّمَيُّزِ والقِيادَةِ الَّتي مِنْ شَأْنِها أَنْ تُبَوِّأَ صاحِبَها المراتِبَ الْعُلْيا فِي كُلِّ شَيْءٍ. والطيب هلّو مِنْ هذِهِ الطِّينَةِ مِنَ النّاسِ الَّذين، دوْماً، يَبْحَثونَ عَنِ التَّمَيُّزِ. صَحيحٌ أَنَّهُ شاعِرٌ، لكِنَّهُ لا يَرْضى سِوى بِأَنْ يكُونَ على رَأْسِ طَبَقَتِهِ أَوْ مَنْ هُمْ فِي طَبَقَتِهِ؛ بَلْ هُوَ يَشْرَئِبُّ إلى أَنْ يَسُودَ طَبقاتٍ أُخرى سابِقَةٍ عَلَيْهِ. ولاَ عَيْبَ فِي مِثْلِ هذا الْأَمْرِ مادامَ مُرْتَبِطاً بالطُموحِ المعْتَدِلِ المرْغوبِ فيه. لِهذا لَنْ تَجِدَ أَبَداً الطيب هلُو قَنوعاً بالمرْتَبَةِ الَّتي يُوجَدُ فيها؛ إِنَّهُ دَوْماً يَطْمَحُ نَحْوَ الْأَحْسَنِ..

ولا أَحَدَ يُجْبِرُنِي، وأَنا أَكْتُبُ فَقَراتِ هذِهِ الدِّراسَةِ/ القِراءَةِ، أَنْ أَعْتَقِدَ بِأَنَّ الْجَسَدَ فِي هذِهِ الْقَصيدَةِ هُوَ شيْءٌ آخر غَيْرَ جَسَدِ المرْأَةِ/ الْأُنْثى، بِالرَّغْمِ مِنْ أَنَّ هذِهِ الدّلالة الثانية الْمَرْمُوزَةِ وارِدَةٌ فِي هذِهِ الْقِراءَةِ. إِلّا أَنَّ الَّذي وَجَبَتِ الْإِشارَةُ إِلَيْهِ ابْتِداءً، أَنَّ الْجَسَدَ فِي هذا النَّصِّ إِنَّما هُوَ جَسَدٌ حَقيقِيٌّ، وَأَنَّ طُقوسَ الْمُمارَسَةِ الْجِنْسِيَّةِ حاصِلَةٌ مِنْ خَبيرٍ بِشُؤونِ النِّساءِ. وَقَدْ سَبَقَتِ الْإِشارَةُ فِي مُسْتَهَلِّ هذِهِ الدراسَةِ بِأَنَّ الطيب هلّو هُوَ شاعِرُ الذّاتِ بِامْتِيازٍ، وأَنَّ هذِهِ الذّات تَنْطَلِقُ فِي بِناءِ رُؤاها مِنْ أُمورٍ واقِعَةٍ، وُقوعاً حَقيقِيّاً، في حياةِ الذّاتِ، وَلَيْسَ أُموراً مُتَخَيَّلَةً تَنْبَني عَلى

أَساسِ روحِ المحاكاةِ. وبِالرَّغْمِ مِنَ أَنَّ الشَّاعِرُ يؤولُ أَيْضاً إِلى هذا المستوى مِنَ الْكِتابَةِ، إِلّا أَنَّهُ يَأْتِي فِي مَرْتَبَةٍ ثانية، بَعْدَ المسْتوى الْأَوَّل الَّذي يَنْطَلِقُ مِنْ واقِعِ حياةِ الذّاتِ.

لَقَدْ جَعَلَ الشّاعِرِ الطيب هلّو مِنْ ذاتِهِ/ جَسَدِهِ، خَشَبَةً لِعَرْضٍ مَسْرَحِيٍّ ذي خُصوصيةٍ فريدَةٍ مِنْ نوعِها؛ تلكَ الخصوصية الَّتي تَكْمُنُ أَساساً فِي الثَّوْرَةِ على الثّابِتِ، وحَرْقِ ذِكْرَياتِ الماضي، وتَكْسيرِ النّواميسِ الَّتي يُؤْمِنُ بِها اشْتِغالُ الكَوْنِ وساكِنيهِ، في مُقابِلِ إِرْساء قواعِدَ جديدة تُؤْمِنُ بِاللَّحْظَةِ، والحياةِ الواقِعِيَّةِ الحاضِرَةِ فِي صورَتِها الَّتي تُعْلي رايَةَ التَّحَوُّلاتِ، وتَشْجُبُ الشِّعاراتِ الَّتي تُؤَيِّدُ ما هو ثابتٌ. إِنَّها بِعِبارَةٍ أُخْرى ثَوْرَةُ الْجَسَدِ عَلَى صاحِبِهِ، قَبْلَ ثَوْرَتِهِ عَلَى الثَّوابِتِ الَّتي كَبَّلَتْهُ وَشَلَّتْ حَرَكَتَهُ، وَجَعَلَتْ مِنْهُ جَسَداً (غَبِيّاً) لا يُبْدِعُ ولا يُنْجِبُ ولا يَتَجَدَّدُ، بِقَدْرِ ما يَعْتَدِلُ (صَنَماً) تُمارَسُ عَلَيْهِ كُلُّ الْمُوبِقاتِ.

وَوِزْرُ ذلِكَ لا يَقَعُ عَلَى عاتِقِ الجَسَدِ، بِقَدْرِ مَا يَقَعُ عَلى الشَّخْصِ/ الجَسَدِ الآخَرِ الْمُحاوِرِ لِذلِكَ الجَسَدِ؛ إِذْ لَمْ يَتَعَلَّمْ كَيْفَ يَكُونُ التَّعامُلُ مَعَ ذلِكَ الجَسَدِ، وَكَيْفَ تَكونُ الْكِتابَةُ على صَفْحَتِهِ. وهُنا بِالذّاتِ تَبْرُزُ الثنائيةُ الكُبْرى فِي هذا النَّصِّ، وَهي ثُنائيةُ الجَسَدِ/ الأُنْثى/ المرْأَة، والجَسَدِ/ المذَكَّرِ/ الرَّجُلِ. ذلِكَ بِأَنَّ الطيب هلّو مِنْ هؤلاءِ الْمُبْدِعينَ الْمَهْوُوسِينَ بِحياةِ المرْأَةِ وَمَوْقِعِهَا داخِلَ المجتَمَعِ، وَأَنَّها الكَائِنُ الَّذِي لا يُمْكِنُ لِأَيِّ حَرَكَةٍ مِنْ حَرَكَاتِ الْكَوْنِ أَنْ تَتِمَّ بِصُورَةٍ اعْتيادِيةٍ وَحَسَنَةٍ، خارِجَ مُشارَكَتِهِ الْفَاعِلَةِ. وَالجَسَدُ فِي كُلِّ أُنْثى إِنَّما هُوَ الْقاعِدَةُ لِكُلِّ عُبُورٍ نَحْوَ الكِتابَةِ، ما دَامَ الْحُبُّ هُوَ فِعْلُ كِتابَةٍ أَبَدِيَّةٍ، والإِنْسانُ الَّذي هُوَ مَجْبولٌ على الحُبِّ، مُطالَبٌ بِأَنْ يكُونَ عارِفاً بِتِقْنياتِ هذِهِ الْكِتابَةِ.

الْحُبُّ الَّذي هُوَ مُمارَسَةٌ يَومِيَّةٌ يَقُومُ بِها كُلُّ إِنْسانٍ، ذَكَراً كانَ أَمْ أُنْثى، هو فِي الوقتِ نَفْسِهِ كتابَةٌ؛ غَيْرَ أَنَّ الكتابةَ هُنَا شَيْءٌ أَكْبَرُ مِنْ مُجَرَّدِ رَسْمِ الحُروفِ وَضَمِّ الكَلِماتِ بَعْضِها إِلى جَانِبِ بَعْضٍ، إِنَّها تَعْبيرٌ عَنِ الْحياةِ وَالْوُجُود، والَّذي لا يُحْسِنُ هذِهِ الْكِتابَة، ولا يَعْرِفُ طُقوسَها وقَواعِدَها ونَواميسَها، غَيْرُ جَديرٍ بِالْوُجودِ؛ إِنَّهُ غَيْرُ مَوْجودٍ بِالْمَرَّةِ؛ وَإِنْ كانَ ثِقْلُهُ عَلى الْكَرَةِ الْأَرْضِيَّةِ، فَهْوَ لا يَعْدو أَنْ يَكونَ مُجَرَّدَ رَقْمٍ فِي إِحْصاءاتِ المنَظَّماتِ الوَطَنِيَّةِ والدَّوْلِيَّةِ.

ذلِكَ بِأَنَّ الْوُجُودَ الْحَقيقِيَّ لِكُلِّ واحِدٍ مِنّا مُرْتَبِطٌ بِهذِهِ الْكِتابَةِ؛ الْكِتابَةِ بِلُغَةِ الْحُبِّ عَلى الْجَسَدِ الْأُنْثَوِيِّ، مادامَ هذا الْجَسَدُ الْأُنْثَوِيُّ هُوَ السِّرُّ فِي وُجُودِ الْإِنْسانِ وفي عُروجِهِ، ذاتَ عُروجٍ، بِلُغَةِ ابنِ عَرَبِيّ (رَحِمَهُ الله) فِي كتابِهِ (الْفُتوحاتُ المكِّيَّةُ)، نَحْوَ الْمَدارِكِ الْعُلْيا، حَيْثُ الذّاتُ الْإِلهِيَّةُ. ومن هنا وجدْتُ نَفْسي مُضْطَرّاً، لِتَوْضيحِ هذا المفْهومِ الَّذي سَبَقْتُ إِلَيْهُ، وقصيدَةُ الطَّيِّب هَلُّو (جَسَدٌ.. جَسَدْ) إِنَّما تَتَأَطَّرُ فِي مجالِهِ؛ وَجَدْتُ نَفْسي مُضْطَرّاً لِلْوُقوفِ عِنْدَ مَفْهومَيْنِ اثْنَيْنِ انْبَنَتْ على أَساسِهِما قَصيدَةُ الشّاعِرِ، وهُما: مَفْهومُ الْحُبِّ، وَمَفْهومُ الْغَزَلِ أَوِ التَّغَزُّلِ. وَنَبْدَأُ بِالْأَوَّلِ.

أَحَبَّ الرَّجُلُ الْمَرْأَةَ وَتَعَلَّقَ بِها تَعَلُّقاً دَفعَه، مُنْذُ أَقْدَمِ الْعُصُورِ، إِلى الْبَحْثِ بِشَتّى الْوَسَائِلِ الَّتي تُمَكِّنُه مِنْ تَصْويرِ أَحاسِيسِهِ وَعَواطِفِهِ اتِّجاهَهَا. فَقَدْ أَفادَتِ الدِّراسَاتُ الأنثروبولوجِيَّةُ عَنْ حَضَاراتِ الشُّعُوبِ القَديمَةِ وَعَلاقاتِ الأَشْخاصِ بَعْضِهِمْ بِبَعْضٍ أَنَّ الرَّجُلَ عَبَّرَ عَنْ عاطِفَةِ الحُبِّ الَّتي يُكِنُّها لِلْمَرْأَةِ بِأَساليب مُخْتَلِفَةٍ؛ مِنْهَا الرَّقْصُ وُفْقَ

حَركاتٍ مَضْبُوطَةٍ مَعْروفَةٍ، وَمِنْها الْعُنْفُ ضِدَّ الآخَرينَ مِنْ بَني جِنْسِهِ أَوْ ضِدَّ مَكَوِّناتِ الطبيعَةِ مِنْ حَوْلِهِ أَوْ حَتّى اتِّجاهَ نَفْسِهِ. كما اهتدى علماء البيولوجيا إلى أَنَّ عاطِفَةَ الحُبِّ الَّتِي تَنْشَأُ بَيْنَ أصْنافِ الحَيوانِ تَأْخُذُ طَريقَها مِنَ الذَّكَرِ إلى الأُنْثى، وَمِنَ الأُنْثى نَحْو الذَّكَرِ عَنْ طَريقِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الممارَسَاتِ وَالْأَساليبِ الَّتي يَحْكُمُها نِظَامٌ مَضْبُوطٌ مِنَ الإِشاراتِ أَوِ الأَصْواتِ، أَوْ بَعْضِ التَّصَرُّفاتِ الَّتِي لا يُمْكِنُ أَنْ تَظْهَرَ مِنْ هذا الحَيَوانِ أَوْ ذَاكَ إِلّا حينَ التَّعْبيرِ عَنْ هَذا الشُّعُورِ النَّبيلِ الَّذي يَتَساوَى فِيهِ جَميعُ الخَلْقِ.

فالحب إذن "لا يختص بسهامه قبيلاً دون قبيلٍ، بل يصهر بحرارته المِلِكَ المتَوَّج، كما يصهر راعي الإبل، وَيَنْسَلُّ إلى قلب العبقري كما يَنْسَلُّ إلى قلب الرجل العادي... فالحياة كُلُّها ميدانُهُ، والناسُ كُلُّهم فُرسانُهُ، فلا حرم يَتَحَصَّن منه، ولا طائفة من الناس تختص به، يغزو بسلطانه الرجال والنساء والفتيان والفتيات بله بعض الطير والحيوان."[147] . ومما تناقلته العَربُ قديماً أَنَّ الرَّجُلَ والمرأةَ إذا تَحابّا ولم يَشُقَّ علَيْها رِداءَهُ وتَشُقَّ عليهِ رِداءَها، فَسُدَ حُبُّهُما[148]، وهما يفعلان ذلك ليكون تَذْكِرَةً لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُما. وذهب الشيخ محمود العيني إلى أن من عادة الجاهليين أن يلبس كلُّ واحدٍ من الزوجين بُرْدَ الآخر، ثم يتداولان على تمزيقه؛ حتى لا يبقى فيه لِبْسٌ طَلَباً لِتَأْكِيدِ المحبَّة[149] . فَمِنْ ذلِكَ قَوْلُ سُحَيْم عَبْدُ بَني الحَسْحَاسِ[150]:

فَكَمْ قَدْ شَقَقْنَا مِنْ رِداءٍ مُحَبَّرٍ … على طِفْلَةٍ مَمْكُورَةٍ غَيْرِ عَانِسِ

إذا شُقَّ بُرْدٌ شُقَّ بِالبُرْدِ بَرْقَعٌ … دَوَالَيْكَ حتَّى كُلُّنَا غَيْرُ لابِسِ

نَرومُ بِهَذا الفِعْلِ بُقْيَا عَلَى الهَوَى … وَإِلْفُ الهَوى يُغْري بِهذِي الوَساوِسِ

وعند بعض الشعوب التي ما تزال تعيشُ حياةً بِدائيةً في الجنوب الأمريكي كما في أواسط القارة الإفريقية، يُعْتَبَرُ قَطْعُ جُزْءٍ مِنْ ثَوبِ المرأة مِنْ قِبَلِ الرَّجُلِ إيذاناً بانتهاءِ الحياة بينهما، وَبِأَنَّ كُلَّ واحِدٍ مِنْهُما أَصْبَحَ حُرّاً في حياته يَفْعَلُ بِها ما يَشَاءُ. وَكُلُّ هذِهِ طُقُوسٌ آلَ إليها الإنْسَانُ للتَّعْبيرِ عَنْ حُبِّهِ اتجاهَ المرأةِ الَّتِي مَلَكَتْ عَقْلَهُ وَتَيَّمَتْ قَلْبَهُ.

مِنْ هُنا كَانَ الحُبُّ وَما يَزالُ عاطِفةً مِنْ بَيْنِ عواطفَ كثيرةٍ تَعيشُ بَيْنَ ضُلُوع الإنسان؛ وللتعبير عن هذه العاطفة الجَيّاشَةِ، يأتِي الغَزَلُ وسيلةً وأداةً يُعْرِبُ مِنْ خلالها الشّاعِرُ عن مَكْنُوناتِ نفسه اتجاهَ هذه المرأة التي كانت وما تزال العَمُودَ الذي تقوم عليه خَيْمَةُ هذا الغَرَض الشعري، الذي استطاع أنْ يَجِدَ لِنَفْسِهِ مَكاناً في ديوان الشعر العربي إلى جانب أغراض عُرِفَتْ عند جمهور أهل العلم بالشعر بأغراض الفحولة والقوة والبأس كالمديح والفخر والهجاء. فبين الغزل والحبِّ إذن علاقة متينةٌ تَجعلُ من الحبِّ موضوعاً ومِنَ الغزل وسيلة مُتاحةً لتحقيق ذلك الموضوع؛ قال ابن منظور: "الغزل حديثُ الفتيان والفتيات. ابن سيدة: الغزل: اللهو مع النساء، كذلك المِغْزَلُ.. ومُغازَلَتُهُنَّ: مُحادَثَتُهُنّ ومُراوَدَتُهُنّ، وقد غازَلَها، والتَّغَزُّلُ: التَّكَلُّفُ لذلك. تقولُ: غازَلْتُها وغازَلَتْني، وَتَغَزَّلَ أي تَكَلَّفَ

---

[147] – الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، ص. 127.

[148] – المستطرف من كل فن مستظرف: الأبشيهي، 72/2.

[149] – خزانة الأدب: عبد القادر بن عمر البغدادي، 381/1.

[150] – ديوانه، ص. 19، وخزانة الأدب: 482/1.

الغَزَلَ، وقد غَزِلَ غَزلاً وقد تَغَزَّلَ بها وَغازَلَها وغازَلَتْهُ مُغازَلَةً. وَرَجُلٌ غَزِلٌ: مَتَغَزِّلٌ بالنِّساء على النَّسَب؛ أي ذُو غَزِلٍ. وفي المثَل: أغْزَلُ مِنَ الحُمّى؛ يُريدونَ أنَّها مُعتادةٌ للعَليل مُتَكرِّرةٌ عليه، فكأنَّها عاشقةٌ له مُتغَزِّلةٌ به."[151].

وذهب ابن رشيق القيرواني إلى أن "النَّسِيبَ والتَّغَزُّل وَالتَّشْبِيبَ كلُّها بمعنى واحد. وأما الغزل فهو إلْفُ النِّساء والتَّخَلُّق بما يوافِقُهُنَّ."[152]. وليس الأمر كذلك إذ يَرِدُ النسيب قطعة من الغزل في مقدمات القصائد المدحية، فهو يختص بها؛ قال الحاتمي: "مِنْ حُكْمِ النسيب الذي يَفْتَتِحُ به الشاعرُ كلامَهُ أن يكونَ مَمْزوجاً بما بعدَهُ مِنْ مَدْحٍ أو ذَمٍّ، مُتَّصلاً به غيرَ مُنفَصِلٍ منه، فإنَّ القصيدة مثلها مثل خلْق الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعض."[153]. فالنَّسِيبُ إذن لا يعدو أن يكون قالباً فنيّاً من غير أن يتضَمَّن تَغَزُّلاً على وجه الحقيقة في امرأةٍ مِنَ النِّسَاءِ اللواتي تغنّى شعراء العربية بحبهنَّ وجمالهن. إنه تلك المساحة التعبيرية التي يُفْني فيها الشاعرُ معانيه الغزلية بحثاً عن النَّموذج الأمْثَلِ للمرأة التي تَسْتَحِقُّ حُبَّهُ والناقة القمينة بِحَمْلِ راحِلَتِه.

أما التشبيب، فغزلٌ كيْدي يقوله الشاعر في امرأة لِيَكيدَ به أهلَها؛ وقد وجدنا نماذج من هذا التَّوجّه في شعر الجاهليين وشعر المشركين أثناء مناهضَتِهِم دعوة رسول الله ﷺ، فكان منهم مَنْ يختار التشبيب بنساء المسلمين من أصحاب رسول الله كيداً لأهل المرأة. وكان الشاعر إذا شَبَّبَ بامرأة عَمَدَ إلى كَشْفِ عوراتها؛ ومن هنا قول ابن رشيق القيرواني فيما جَمَعَه من آراء في أصل اشتقاق لفظ التشبيب؛ قال: "ويجوز أن يكون– يقصد التشبيب– مِنَ الجَلاء؛ يُقالُ: شَبَّ الخِمارُ وَجْهَ الجارية إذا جَلاهُ ووصَفَ ما تحته من محاسنِهِ؛ فكأنَّ هذا الشاعر قد أبرزَ هذه الجارية في صفتِهِ إياها وَجَلاها للعيون، ومنه الشبُّ الذي يُجْتَلَى به وجوه الدنانير ويستخرج غشها، ومنها شَبَبْت النار، إذا رَفَعتَ سناها وزِدْتَها ضياءً."[154].

والحُبُّ الذي وُجِدَ الغزَلُ وسيلةً وسفيراً لِحِمْلِهِ مِنْ بين ضُلُوع الرَّجُل المتْبُولِ المتَيَّم إلى خَلَدِ المرأة التي وَقَعَ عليها فعلُ العشق، فَلَمْ يَخْلُ كتابٌ مِنَ التعريف بماهيته والإحاطة بأوصافِهِ وَعِلَلِهِ وعلاماتِهِ وأشكالِهِ. فقد جاء في (لسان العرب) أنّ الحُبَّ "نقيضٌ للبُغْضِ. والحُبُّ: الوِدادُ والمحَبَّةُ، وكذلك الحِبُّ بالكَسْر."[155]. وعَرَّفَهُ الراغب الأصفهاني بقوله: "حَبَبْتُ فُلاناً جَعَلْتُ قلبي مُعَرَّضاً لِحُبِّهِ. والمحَبَّةُ إرادةُ ما تَراهُ أو تَظُنُّهُ خيْراً، وهي على ثلاثِ أوْجُهٍ: مَحَبَّةٌ للذَّةِ كَمَحَبَّةِ الرَّجل المرأةَ، ومَحَبَّةٌ للنَّفْعِ كمَحَبَّةِ شيءٍ يُنْتَفَعُ به، ومَحَبَّةُ الفَضْلِ كمحَبَّةِ أهْلِ العِلْم بَعْضِهِم لِبَعضٍ."[156]. وهي القسمةُ نفسُها التي أجْرى عليها أفلاطون مَراتِبَ تَطوُّرِ عاطفة الحُبِّ عند الإنسان، حين ذَكَرَ على لِسانِ سُقراط أن "الحُبَّ يَتَدرَّجُ ؛ فهو في أوَّلِ أمْرِهِ شوْقٌ إلى الاتِّصالِ بالأشكالِ المادية، إذْ يَحْصرُ المحِبُّ في شكْلٍ جميلٍ واحِدٍ حُبَّهُ.

[151] – لسان العرب: ابن منظور، 492/11.
[152] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، 117/2.
[153] – المصدر نفسه، 117/2.
[154] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 127/2.
[155] – لسان العرب: ابن منظور، 289/2.
[156] – معجم مفردات القرآن: الراغب الأصفهاني، ص. 140.

ثمَّ يَجِدُ أنَّ لهذا الجميلِ أشباهاً، فَيَنْقُلُ حُبَّهُ مِنْ شكلٍ واحِدٍ إلى أشْكالٍ عِدَّةٍ، ومِنْ شخْصٍ إلى أشخاصٍ، لأنَّه يَلْحَظُ فيها صورةَ الجمالِ نَفْسِهِ. ثمَّ يتجاوزُ حُبُّهُ الأشكالَ المادية الحسية الجميلةَ إلى النُّفوسِ الجميلةِ، لأنَّ جمالَ النَّفسِ الوضيئَةِ أرْقَى مِنْ جمالِ الأجسامِ، وجمالُ الأرواحِ السامية أسْمَى مِنْ جمالِ المحْسُوسِ. ثُمَّ ينْتَقِلُ مِنْ هذا الطَّورِ إلى حُبِّ الشرائعِ والمؤسساتِ، فَيُؤثِرُ بِحُبِّهِ المؤسَّسةَ على رئيسِها، وَيَخْتَصُّ الأُسْرَةَ بِحُبِّهِ أكثَرَ مِنَ الزوجَةِ، ولايزالُ يَرْقى حتّى يَعْشَقَ العُلُومَ والحقائِقَ والفلسَفَة، ثُمَّ ينتَهي به المطافُ إلى إدْراكِ الجمالِ الأسْمَى الخالِدِ الأزلي الذي لا يُشْبِهُهُ شيءٌ ولا يُشْبِهُ شيئاً؛ جمالُ واجِبِ الوُجُودِ."[157].

ثُمَّ قَسَّمَ الحُبَّ على لسانِ (بوسانياس)، وهو أحَدُ المشاركين في المأدُبَةِ، إلى "حَسَنٍ وسَيِّءٍ طبقاً للغايةِ منْهُ. فالحُبُّ الحَسَنُ هو الذي يدْفَعُنا إلى حُبِّ الجمالِ، والحُبَّ السيء هو حُبُّ العامة الذين لا يَحْفِلُونَ بالرّوحِ، وإنَّما يَحْفِلُونَ بالجَسَدِ ويَتَوخَّونَ المتْعَةَ ولا يَصْطَفُونَ أحِبّاءَهُم مِنْ أصحابِ السُمُوِّ الرّوحي. وحُبُّهُم مُؤَقَّتٌ سُرعانَ ما يَذْهَبُ لأنَّهُ مُتَّصِلٌ بجمال الجَسَدِ، والجمالُ سَريعُ الذُّبُولِ. أمّا حُبُّ الرّوحِ فإنَّهُ راسِخٌ دائِمٌ، لأنَّ المحِبَّ لا يَنْفَكُّ مُتَعَلِّقاً بِحُبِّهِ وَفِيّاً لِحبيبِهِ طَوالَ حياتِهِ"[158].

وإلى مِثْلِ هذا ذَهَبَ ابن سينا في رسالتِهِ المشهورة في العِشْقِ حيثُ رأى أنَّ "العِشْقَ مبْدأ أساسي في الكَوْنِ وعليه تقومُ الحياةُ، ومادام قائماً في (جِبِلَّةِ) الإنسان وفِطرَتِهِ، فلا معنىً لِتقييمِهِ ولا سبيلَ إلى البحثِ في وجُودِهِ أو عَدَمِهِ. وهو لا يختَصُّ بالإنسانِ بل يشمَلُ الموجُوداتِ كُلِّها... فهو الشعورُ بالنَّقصِ الذي يُخالِجُ الكائنَ بِمُفرَدِه ويجعله (غَيْرَ مُكْتَفٍ بذاته). وحِكمَةُ الله تقْضي أنْ (يغْرِزَ فيه عشقاً كُليّاً حتّى يصيرَ بذلك مُستحفظاً لِما نالَ مِنْ فيْضِ الكَمالاتِ الكُلية، نازعاً إلى الإيجادِ لها عِنْدَ فُقْدانِها."[159].

من هنا يؤدي العشقُ في نظر ابن سينا وظيفة "إيجاد الكَمالاتِ التي تَتَشَوَّقُ إليها النَّفسُ حينَ تَشْعُرُ بفقدانِها، فليس يُعَرّى شيءٌ مِنْ هذه البسائطِ عَنْ عِشْقٍ (غريزي في طِباعِهِ)."[160]. وكان ابن سينا واحداً من الفلاسفة العرب الذين ناقشوا ماهية الحُبِّ. وكان أول مَنْ كَتَبَ في موضوعِ الحُبِّ بحثاً فلسفياً الكندي؛ وهو عمَلٌ، للأسف، في حكم المفقود. ومن هذه البحوث أيضاً رسالةُ إخوان الصفا في (ماهية العشق)، وفيها أوْرَدوا نُتَفاً مِمّا فالَهُ الحُكَماءُ والفلاسفة في ماهية العشق، وَذِكْرِ أنواعِهِ وعِلَلِهِ الموجِبَةِ لوجُودِهِ والأسباب الداعية إليه، وكيفية نشُوئِهِ ومَبْدَئِهِ. أما الغايةُ مِنْ وُجُود الحُبِّ في جِبِلَّةِ النُّفوس، فَتَكْمُنُ في "تَنْبيهِهَا مِنْ نَوْمِ الغَفْلةِ، وَرَقْدَةِ الجَهالَةِ، ورياضَةٌ لها، وتعريجٌ لها، وترقيةٌ مِنَ الأمورِ الجسمانية المحْسوسةِ إلى الأمورِ النفسانية المعقولَةِ، لأنَّ النُّفُوسَ الواقعة تَحْتَفِظُ بالرسوم والصور المعشوقة وَتَتَّحِدُ بها وتبقى مُنْطَبَعَةً فيها مَنْقوشةً على صفحاتِها."[161].

---

[157] – الغزل في العصر الجاهلي، ص. 132-133.

[158] – المرجع نفسه، ص. 131-132.

[159] – الحب عند العرب: دراسة أدبية تاريخية، ص. 16.

[160] – المرجع نفسه ، ص. 16 .

[161] – نفسه ، ص. 21 .

وأكثرُ تعريفاتِ الحكماء تسمُو بالحُبِّ لِمُعانَقَةِ عِشْقِ المطْلَقِ، وهو واجِبِ الوجودِ أو الذاتِ الإلهية؛ قال سبحانَه وتعالى: (يا أيُّها الَّذينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ)[162]، وقال رسولُ الله ﷺ: (اللّهُمَّ ارْزُقْنِي حُبَّكَ وَحُبَّ مَنْ يُحِبَّكَ وَحُبَّ مَا يُقَرِّبُنِي إلى حُبِّكَ، واجْعَلْ حُبَّكَ أحَبُّ إلَيَّ مِنَ الماءِ البَارِدِ)[163]. وذَهَبَ صاحبُ (روضة التعريف) إلى أن "المَحَبَّةَ سُرُورُ القَلْبِ بِمُطالَعَةِ جَمالِ المحْبُوبِ."[164].

ورأى صاحب النويري صاحبُ (نهاية الأرب) أن "أوَّلَ الحُبِّ: العلاقَةُ، وهو شيءٌ يُحْدِثُهُ النَّظَرُ أو السَّمْعُ، فَيَخْطُرُ للبالِ وَيَعْرِضُ للفِكرِ ويرتاحُ لهُ القلْبُ، ثمَّ ينمي بالطَّمَعِ واللُّجاجِ وإدْمانِ الذِّكْرِ، ثُمَّ يَقْوى فَيَصير حُبّاً."[165]. وليس ضرورياً أنْ يكونَ الجمالُ الذي يعشَقُهُ الإنسانُ في مَحْبُوبِهِ مادياً، كما ليس شرطاً في الحُبِّ أنْ يَتَعَلَّقَ بامرأةٍ. فقد سَبَقَتِ الإشارةُ إلى المراحِلِ التي تتطَوَّرُ عَبْرَها المحَبَّةُ، وكيف أن الإنسانَ المحِبَّ يَرْتَقي بِحُبِّهِ مِنْ حُبِّ الأشياءِ المادية المحسوسة إلى حُبِّ ما هو أجْمَلُ وأرْقى منها مكانَةً؛ وليس هنالِكَ مَنْ هو أجْدَرُ بالمحَبَّةِ كالخالِقِ البارئِ الواحِدِ الأحَدِ الذي خَلَقَ الأنسانَ وَشَحَنَ قَلْبَهُ بالمحَبَّةِ؛ قال رسول الله ﷺ: (أحِبُّونِي كَحُبِّ اللَّهِ)[166].

ومهما يكن من أمرٍ، فإن تعريفاتِ القدماء للحُبِّ انصَرَفَتْ إلى شُعْبَتَيْنِ: أطَّرَ الشعبَةَ الأولى الفلاسفةُ والمفَكّرونَ بما ذكروهُ في ماهية الحُبِّ ودَرجاتِهِ وكيفيةِ حُصُولِهِ. أما الشعبة الثانية، فاشْتَمَلَتْ على آراء اللغويين والمتأدبين الذين انْحَصَرَ كُلُّ هَمِّهِم في بيان أسماءِ الحُبِّ ومراتِبِهِ؛ فَذَكَروا المحَبَّة والعلاقة والودّ والهَوَى والصبابَة والمِقَة والخُلَّة والوَجْدَ والكَلَفَ والتَّتَيم والعِشْقَ والغَرامَ والهُيامَ والشَّغَفَ والتَّدَلُّهَ والجَوى والدَّنَفَ والتَّبَلَ والإلْفَ. كما اهتمُوا بصفاتِ الحُبِّ وعِلَلِهِ وكُلِّ ما يَنْجَرُّ عنهُ مِنْ تَبِعاتٍ؛ كاللَّواعِجِ والتَّباريحِ والبُرَحاءِ والشَّجْوِ والشَّوقِ والخَلابَةِ والشَّجَنِ والوَصْبِ والكَمَدِ واللَّهَفِ واللَّوعةِ والفُتُونِ والمرَضِ والنُّحُولِ والشُّحُوبِ والسَّقَم والجُنُونِ والخَبَلِ والموتِ.

وفي (ديوان الصبابة) لابن أبي حِجْلَة التِّلِمساني، و(فقه اللغة وسرِّ العربية) لأبي منصور الثعالبي، و(عيون الأخبار) لابن قتيبة، و(المخَصَّص) لابن سيدَة، و(كتاب الزُّهَرَة) لابن داوود، وغيرها من مؤلفات القدماء أحاديثُ شيِّقَةٌ في الحُبِّ ومراتِبِه وأسمائِهِ وصفاتِهِ وعِلَلِهِ وأسْقامِهِ وأدْوائِهِ. فَمِمّا حَفِظَتْهُ لنا هذه التَّصانيفُ قولُ علي ابن الهيثم: "العِشْقُ ثَمَرُ المشاكَلَةِ، وهو دليلٌ على تَمازُجِ الرّوحَيْنِ، وهو مِنْ بَحْرِ اللَّطافَةِ وَرِقَّةِ الصَّنيعَةِ وَصَفاءِ الجَوهَرِ؛ والزيادَةُ فيه نُقْصانٌ مِنَ الجَسَدِ."[167]. وقال أبو مالك الحضرمي: "العِشْقُ نَفْثُ السِّحْرِ، وهو أخْفَى وأحَرُّ مِنَ

---

[162] – سورة المائدة ، آية : 54 .

[163] – حديث أبي الدرداء ، رواه الترمذي بسند حسن .

[164] – روضة التعريف ، ص. 345 .

[165] – نهاية الأرب : النويري ، 129/2 .

[166] – حديث أبي الدرداء ، رواه الترمذي بسند صحيح .

[167] – الحب عند العرب، ص. 14.

الجَمْرِ، ولا يكونُ إلاّ بازدِواجِ الطَّبْعَيْنِ وامْتِزاجِ الشَّكْلَيْنِ، ولَهُ نُفُوذٌ في القَلْبِ كَنُفوذِ صَيِّبِ المزْنِ في خُلَلِ الرَّمْلِ، تَنْقادُ لهُ العُقولُ، وتَسْتَكينُ لهُ الآراءُ."[168]. وروى المسعودي أبياتاً لأعرابي قال فيها[169]:

ألا ما الهَوى والحُبُّ بِالشَّيءِ هَكذا   يَدُلُّ بِهِ طَوْعُ اللِّسانِ فيُوصَفُ

وَلكِنَّهُ شَيْءٌ قَضَى اللّهُ أنَّهُ   هُوَ المَوْتُ أوْ شَيْءٌ مْنَ المَوْتِ أعْنَفُ

فَأَوَّلُهُ سُقْمٌ وَآخِرُهُ ضَنىً   وَأوْسَطُهُ شَوْقٌ يَشِفُّ وَيُتْلِفُ

وَرَوْعٌ وَتَسْهِيدٌ وَهَمٌّ وَحَسْرَةٌ   وَوَجْدٌ على وَجْدٍ يَزيدُ وَيَضْعُفُ

وقال قيس صاحب ليلى[170]:

أُحِبُّكِ أصْنافاً مِنَ الحُبِّ لَمْ أجِدْ   لَها مَثَلاً في سَائِرِ النَّاسِ يُوصَفُ

فَمِنْهُنَّ حُبٌّ لِلْحَبِيبِ وَرَحْمَةٌ   بِمَعْرِفَتِي مِنْهُ بِمَا يَتَكَلَّفُ

وَمِنْهُنَّ ألاَّ لا يَعْرِضَ الدَّهْرُ ذِكْرَها   على القَلْبِ إلاّ كادَتِ النَّفْسُ تَتْلَفُ

وَحُبٌّ بَدا بالجِسْمِ وَاللَّوْنُ ظَاهِرٌ   وَحُبٌّ لَدى نَفْسِي مِنَ الرُّوحِ ألْطَفُ

ولابن حزم الظاهري فَصْلٌ مشهورٌ معروفٌ في ماهية الحُبِّ ولَواعِجِهِ وقضاياهُ؛ قال: "الحُبُّ أوَّلُهُ هَزْلٌ وآخِرُهُ جِدٌّ، رَقَّتْ معانيه لِجلالَتِها عنْ أنْ تُوصَفَ، فلا تُدْرَكُ حَقيقَتُها إلاّ بالمعاناةِ، وليس بِمُنْكَرٍ في الديانَةِ وَلا بِمَحْظُورٍ في الشريعَةِ."[171]. وقال يذكر سَبَبَ حُدوثِهِ بأنه "اتِّصالٌ بين أجزاءِ النُّفُوسِ المَقْسُومَةِ في هذه الخَليقَةِ في أصلِ عُنْصُرِها الرّفيعِ؛ يقول اللهُ تعالى: (هُوَ الَّذي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ واحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَها لِيَسْكُنَ إلَيْها)، فَجَعَلَ عِلَّةَ السُّكونِ أنّها منهُ. ولو كان عِلَّةُ الحُبِّ حُسْنُ الصورة الجسدية لَوَجَبَ أنْ يُسْتَحْسَنَ الأنْقَصُ مِنَ الصورة. ونَحْنُ نَجِدُ كثيراً مِمَّنْ يُؤْثِرُ الأدنى وَيَعْلَمُ فَضْلَ غيرِهِ، وَلا يَجِدُ مَحيداً لقلْبِهِ عنهُ. ولو كان للموافَقَةِ في الأخلاقِ لَما أحَبَّ المرْءُ مَنْ لا يُساعِدُهُ ولا يُوافِقُهُ، فَعَلِمْنا أنَّهُ شيءٌ في ذاتِ النَّفْسِ.

قال أحمد مُحَمَّد الحوفي في التعليق على هذا الرأي: "فهو لا يَعْزو الحُبَّ إلى جمالِ المحبُوبِ جَسَداً ولا خُلُقاً، وإنَّما يَعْزوهُ إلى ما سَمَّاهُ اتِّصالاً بين أجزاءِ النُّفُوسِ في عالَمِها الأوَّلِ الرفيع. وهو بتَغاضيهِ عنْ جمالِ المحبُوبِ وأثرِهِ في الحُبِّ، واسْتِدلالِهِ بأنَّ الجمالَ لو كان هو السبب في الحبِّ، لَمَا رأيْنا مَنْ يُحِبُّ امرأةً أقَلّ جمالاً مِنْ غيرها؛ وهو بهذا لا يَجْحَدُ أثرَ الجمالِ الجَسَدي والجمالِ النفسي فَحَسْب، بلْ يُريدُ أنْ يُحِبَّ النّاسُ كُلُّهُم طِرازاً واحداً مِنَ النّساءِ، ويُغْفِلُ تأثيرَ ذَوق الشخص ومُيُولِهِ في حُبِّهِ؛ فَلَقَدْ يَجِدُ هذا مِنَ الحُسْنِ والملاحَةِ والجاذبية في امرأة ما لا يَجِدُهُ ذاكَ، ولعلَّ ابن حزم متأثر في رأيه هذا بأفلاطون."[172].

---

[168] – المرجع نفسه، ص. 14.

[169] – نفسه، ص. 14.

[170] – الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني، 848/9.

[171] – طوق الحمامة: ابن حزم الظاهري، ص. 4.

[172] – الغزل في العصر الجاهلي، ص. 128.

وحديثاً ذهب ميخائيل نعيمة إلى أن "الحُبَّ مفتاحُ سعادةٍ، فلولاهُ لَما تَذَوَّقَ إنسانٌ غِبْطَةَ الوجودِ، ولا انْتَشَى بِخَمْرَةِ الحياة. فنَحْنُ مَدينُونَ للحُبِّ لا لِسِواه بتلك الوَصَفاتِ الخَلاّبَةِ التي تَكْشِفُ لنا آفاقاً رَحْبَةً تتألق بأشْهى الآمالِ والأماني، وتَسْمُو بنا إلى حيث نفْلِتُ مِنْ جاذبية الزمان والمكان، فلا هُمُومَ ولا أثْقالَ ولا شُكُوكَ ولا مَخاوِفَ، ولا بِداياتٍ ولا نهاياتٍ، بل ديْمُومة تُمْلَى بِغِبْطَةِ الدّوامِ."[173].

ورأى جبران خليل جبران أنّ "المحَبَّةَ هي الحرية الوحيدة في هذا العالَمِ، لأنها تَرْفَعُ النفس إلى مقامٍ سامٍ لا تَبْلُغُهُ شرائِعُ البَشَرِ وتَقاليدُهُم، ولا تَسُودُهُ نَواميسُ الطبيعة وأحكامُها."[174]. إنه الحبُّ الذي حَمَلَ الشعراء في جميع بقاع الأرض، قديماً وحديثاً، على نظم أجمل القصائد مما احتفظت لنا به دواوين الشعراء وكتب الاختيارات والأمالي وغيرها من مصنفات القدماء. ويبقى الغزل الغرض الشعري الذي جمع ألفاظ الشعراء في هذا الباب. وقبل أن ننظُرَ في هذه الألفاظ التي أجرى عليها القدماء غزلهم، لابد من النظر في مشروعية الغزل في ديوان الشعر العربي الذي نروم قراءة بعض نصوصه في هذه الدراسة.

أما الغزل، فهو الغرض الشعري المستقل بذاته، يقوله الشاعر في التغني بجمال امرأة وحبِّه لها. وذهب الشيخ طه حسين إلى أنه "نشأ عند العرب في عصر بني أميّة نوعان من الشعر، لم يكن قد ألفهما الجاهليون، أو على أقل تقدير لم يكن هؤلاء الجاهليون قد أحسنوا فَهْمَهُما والعناية بهما. الأول نشأ عن حياة التَّرف والغِنى والثروة، وهو الغزل. وليس ينبغي أنْ يُقال إنّ الغزلَ فنٌّ قديمٌ عند العرب، فنحن نعلَمُ ذلك ولا نَشُكُّ في أنّ الشعراء الجاهليين جميعاً قد تغزّلوا وشَبَّبُوا ووصَفوا النِّساءَ، وإنَّما نريدَ أنّ فنّاً جديداً قد نشأ في هذا العصر لم يكن موجوداً منْ قبل؛ وهذا الفنُّ هو الغزل يُقْصَدُ لنفسِهِ، لا لِيُتَّخَذَ وسيلَةً لشيء آخر. هو الفنُّ الذي يُعْنَى به شاعرٌ قدْ فَرَغَ من كلِّ شيءٍ."[175].

ولا يستقيم رأي طه حسين من جهة أنه جَعَلَ الغزل فنّاً شعرياً (أرستقراطياً) يَخُصُّ كُلَّ مَنْ أُوتِيَ بَسْطةً في الرزق وفراغاً من الهَمّ. فقد سبقت الإشارة إلى أن الحُبَّ الذي هو زِنادُ الغزل لا يختص بسهامه قبيلاً دون قبيلٍ آخر؛ فهو لا يختار مَنْ يُصيبُ بِحُمّاه. أما أن يكون الغزل فنّاً جديداً لم يعرفه العرب إلا خلال العهد الأموي، فهذا ما لا يَشُكُّ أحدٌ في تهافُتِه. فقد تَغَنّى الشاعر القديم بحبِّه للمرأة وَوَصَفَ محاسنها وفرْحة اللِّقاء بها؛ وإنْ كان هذا في حدود ما نعتناه بالحديث عن المرأة المِثالِ والحُبِّ النّموذج الذي كان الشاعر الجاهلي ينشُدُ وُجُودَهُ ويتوق إلى تحقيق مثاله. وكانت قطعة النسيب، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، المساحة الأدبية التي احتضنت هذا الحديث الذاتي الوجداني، وهي نفسُها المساحة التي انتقَلَتْ عبْرَها أبياتُ النسيب في المرأة النموذج المتَخَيَّلَة إلى القصيدة والمقطوعة المستقلة بأبيات الغزل في امرأة من الواقع يعرفها الشاعر وتعرِفُهُ.

[173] – النور والديجور: ميخائيل نعيمة، ص. 47.

[174] – الأجنحة المتكسرة: ميخائيل نعيمة، ص. 27.

[175] – حديث الأربعاء: طه حسين، 15/2.

والغزل بهذه الصورة قسمان: عفيفٌ، كاتمٌ لأسرارِ اللِّقاءِ، مُتَوَرِّعٌ عنْ كَشْفِ العَوراتِ، "تَشيعُ فيه حرارةُ العاطفة، وَتَشِعُّ منه الأشواقُ، ويُصَوِّرُ خَلَجاتِ النفس وفرحاتِ اللِّقاء وآلامِ الفراق، ولا يَحْفِلُ بجمال المحبوبِ الجَسَدي بِقدْر ما يَحْفِلُ بجاذبيتها وسحر نظرتها وقوة أسْرِهَا، ثمّ يَقْتَصِرُ فيه الشاعر على محبوبةٍ واحدةٍ طيلة حياته أو رِدْحاً طويلاً من حياته."[176] . وهو الغزل الذي دعاه البعض بالعُذري. وأخطأ الأستاذ (ماسينيون) حين جَعَلَ الحبَّ العُذري مقتبس من الحبِّ الأفلاطوني عند اليونان ومتأثر به؛ وليس الأمر كذلك.

أما النوع الثاني من الغزل، فهو الغزل الحِسِّي، الكاشف عن عورات المرأة، الفاضِحُ لِمَا وَجَبَ فيه السَّتْر، المتَهَتِّكُ المتكالِبُ على اللذة وَعَرْضِ الأوصافِ الجسدية. إنه النّوع الذي أساسُهُ "حُبٌّ تَمْتَزِجُ به مُيُولٌ شهوانية أو عواطف خالية مِنَ التَّحَرُّجِ، وأوصاف رُبَّما لا يَرْضى عنها إلاّ أنصارُ الأدب المكشوفِ."[177] . وهو تعبير عن نوع من الحبِّ "أساسُهُ الشوق إلى الاستمتاع بالمرأة الجميلة في نظر الشاعر؛ فليس مُتَّسِماً بالروحانية التي وجدناها عند العُذريين، ولا حافلاً بالأشواق الملتهبة والنَّغَم الحزين، ولا مقصُوراً على امرأةٍ واحدةٍ يتغنّى الشاعرُ حياتَهُ بحُبِّها وَيَفي لها ويجْتَوي غيرَها من النِّساءِ، وليس فيه بَسْطَةٌ في تحليل عاطفة الشاعر كما حَلَّلَ العُذريون عواطِفَهُم؛ لأنه تصويرٌ لحُبٍّ عابِثٍ من طبيعة الإعجاب المؤقَّتِ بالجمال حتى يَتَغنّى الشاعرُ وَطَرَاً فينْقَلِب إلى جميلةٍ أخرى، وهكذا."[178] .

هذان هما الشكلان اللذان يكوِّنان ما ندعوه شعر الغزل كما مارسه الشعراء العرب القدامى، بالرغم من أن من الدارسين المحدَثين مَنْ ذَهَبَ إلى إحداث تقسيمات أخرى، وهي لا تعدو أن تكون استبدالا للتسميات وتفريعات لا طائل من ورائها؛ كالغزل الفاحش، والغزل غير الفاحش، اللذين يشكلان ما دعوناه بالغزل الحِسّي[179] ، والغزل التقليدي "الذي لا يعدو أن يكون صورةً مُكرّرةً عن الغزل القديم، مِمَّنِ انحصَرَ غَزَلُهُم في مقدّماتِ القصائد"[180] ، والغزل التَّمهيدي الذي "يُصَوِّرُ عاطفةً فَيَكون عُذرياً أو حسياً"[181] ، والغزل الكيدي "وهو الذي لا تَبْعَثُه أيةُ عاطفةٍ، فهو غَزَلٌ في شكلِهِ لا في حقيقتِهِ، وباسْمِهِ لا بِمَعْناهُ"[182] ، والغزل البدوي، والغزل الحضري، وغير ذلك من التفريعات التي انطلق فيها أصحابُها من البيئة أو الجنس أو العصر أو المقصِد، تاركين جانباً البنيات الدالة التي شكَّلَت جَسَدَ هذا الشعر أو ذاك وَصَبَغَتْ بألوانِها معانيه.

لقد سبقت الإشارة إلى أنه لا وجودَ لِقَلْبٍ مِنْ قُلوبِ العربِ المسْتَهامَةِ لمْ يَتَعَلَّقْ بالغزل بِسَبَبٍ قريبٍ أو بعيدٍ. فَهُم يُمارِسُونَ الغزل حتى في بعض المقاماتِ التي تَسْتَدْعي الشدّةَ أو الحَزْمَ أو الحُزْنَ أو الحكمة، كما هو الشأن في

---

[176] – الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمّد الحوفي، ص. 144.

[177] – الأصول الفنية للأدب: عبد الحميد حسن، ص. 74.

[178] – الغزل في العصر الجاهلي: أحمد محمّد الحوفي، ص. 223-224.

[179] – اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: يوسف حسين بكار، ص. 45.

[180] – المرجع نفسه، ص. 56.

[181] – الغزل في العصر الجاهلي، ص. 144.

[182] – الغزل في العصر الجاهلي، ص. 144.

المديح والهجاء والرثاء وشعر الوعظ والحكمة. لهذا أمكن القول إن مشروعيةَ الغزل في ديوان الشعر العربي ثابِتَةٌ من عدَّةِ جوانب، أهمها:

– **أولا**: الإنسان العربي الذي يُمَثِّلُ هذه القلوبِ الشاعرة التي عَشِقَتِ المرأة وتَغَنَّتْ بجمالها ومفاتنها. قال ابن رشيق القيرواني: "قال بعضُهُم: العادةُ عند العَرَبِ أنّ الشاعرَ هو المتَغَزِّلُ المتَماوِتُ، وعادَةُ العَجَمِ أنْ يَجْعَلوا المرأةَ هي الطالبَةُ والراغِبَةُ المخاطِبَةُ؛ وهنا دليلُ كَرَمِ النَّحيزِةِ في العَرَبِ وغَيْرَتِهَا على الحرم."[183]. فارتباط الرجل العربي بالمرأة كارتباط الروح بالجسد، لا مجال إلى انفكاك احَدِهِما عن الآخر؛ ذلك أن ارتباط الرجل العربي بالمرأة من جهة وبالبيت/ الخيمة من جهة ثانية أقوى مما يُتَصَوَّر.

وقد عَبَّرَ القرآن الكريم على هذا الارتباط بأحسن تعبيرٍ حين قال سبحانه وتعالى: (واللَّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَناً)، وقال سبحانه وتعالى في آية أخرى: (وَمِنْ آيَاتِهِ أنْ خَلَقَ لَكُمِ مِنْ أنْفُسِكُمْ أزْواجاً لِتَسْكُنُوا إلَيْها). وَفَسَّرَ الأستاذ مُحَّد عبد العزيز الكفراوي حقيقة هذا الارتباط، فقال: "وأيُّ شيءٍ أحَبُّ إلى نفسِهِ وألْصَقُ بِفُؤادِهِ مِنْ حبيبَتِهِ يستَرْجِعُ ذكرياتِهِ معها حُلْوِها ومُرِّها، أو يَبُثُّها هَواهُ وشَكْواهُ، إنْ قُدِّرَ لهُ أنْ يَلْقاها أو يَلْقى مَنْ يَلْقاها. فإنْ حالَ الزَّمانُ بينهُما فارْتَحَلَتْ عنْ ديارِها على عادةِ البدْوِ، لَمْ يَجِدْ سِوى الرَّبْعَ الخالي يُرَوّي أرْضَهُ بدُمُوعِهِ حيناً، ويسألُهُ عن الحبيبة الراحِلَةِ أحياناً، وَيَتَلَمَّسُ في جوانِبِهِ مَواطِئَ أقْدَامِها، وَمَضْجَعَ جَنْبِها. فإذا أعْياهُ ألْتِماسُها هناكَ، الْتَمَسَ صُورَتَها في وجْهِ القَمَرِ، وَتَسَمَّعَ حديثَها في هَديلِ الحَمامِ، وَتَنَسَّمَ أنْفاسَها عند الأصائِلِ والأسْحارِ."[184].

من هنا مَثَّلَتِ المرأة في حيلةِ الإنسان العربي "عنصر الاستقرار النفسي والحِسّي الذي كان يَوَدُّ بِجدْعِ الأنْفِ أنْ لَوْ أدْرَكَهُ في بيئَتِهِ المضْطَرِبَةِ القَلِقَةِ. ألَيْسَ خِباؤُها هو المكانُ الوحيدُ الذي يأْوي إليه مِنْ كُلِّ تلكَ الصحراءِ العريضَةِ حين يَفْرَغُ مِنْ مشاكِلِ البادية التي لا تنتهي، فيُصادِفُ فيه نوعاً مِنَ الراحَةِ والاطمِئْنانِ."[185]. فالسِرُّ إذن في تعلُّقِ الرجل العربي بالمرأة يكمُنُ في هذا الدور الخطير الذي اضْطَلَعَتْ به في حيلتِهِ القَلِقَةِ، لهذا "نُسِيءُ إلى الشعر العربي حينما نقولُ إنَّ حُبَّ العربي للمرأةِ كانَ حُبَّ الجَسَدِ لِلْجَسَدِ فقط، فلو كان كذلك لَما طَالَ بِهِمُ الحَنينُ إليها. فأشَدُّ النّاسِ شَغَفاً بالجَسَدِ أسْرَعُهُم نسياناً لهُ حينَ يَخْتَفي عَنْ نَظَرِهِ."[186].

– **ثانيا**: المرأة التي وقَعَ عليها حُبُّ هذا الرجُلِ بكُلِّ ما تُمَثِّلُهُ مِنْ رِقَّةٍ وعاطِفَةٍ كان الشاعر في أمَسِّ الحاجةِ إليها. فهي الأمُّ والأختُ والزوجةُ والابنةُ والصاحبةُ والوجهُ الذي لا يتغيَّرُ أمام الشاعر حين يتنكَّرُ له المحيط الذي يَحْتَضِنُهُ. إنها عالم متصل متكامل من القيم الإنسانية والعطاءات التي لا تنقطع، وقد احتلت في كافة العصور العربية مكانةً ساميةً جعلت منها العقل المشارك في تدبير شؤون القبيلة، والرأي السديد في اختيار مستلزمات الحياة الاجتماعية، والقلب الملتهبَ حماسَةً وحزناً في الظروف العصبية؛ فهي الشاعرة، والسياسية المحَنَّكَةُ، والمتَحَزِّبَةُ

---

[183] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 124/2.

[184] – الشعر العربي بين الجمود والتطور: مُحَّد عبد العزيز الكفراوي، ص. 34.

[185] – المرجع نفسه، ص. 34.

[186] – نفسه، ص. 35.

المتَعَصِّبَةُ، وهي قبل هذا وبعدَهُ الأنثى التي تفيض جمَالاً وسِحراً؛ فكيف إذن لا يَتَعَشَّقُها فُؤادُ هذا الرَّجُلِ وهي بِكُلِّ هذه المواصفات؟ وكيف لا تأخذ عَقْلَهُ وهي التي ملأتْ عليه دنياهُ في السِّلْمِ كما في الحربِ، وفي الشِّدَّةِ كما في الرَّخاءِ؟

– **ثالثاً**: البيئة العربية التي كان لها كبير فضل في نُمُوِّ هذا الغزل وتشجيع فرسانه على التفوق فيه. فهي البيئة الاجتماعية التي سمَحَتْ باختلاط الرجل والمرأة ومشاركة كلٍّ منهما في مطالبِ الحياة دون تمييز، وهي البيئة الطبيعية الرحبة الواسعة المتمثلة حيناً في البادية بجمال صحرائها وغؤور مائها، وأحياناً أخرى بالحاضرة بقصورها وأسواقها وحلقاتها العلمية. يقول (أحمد أجاييف) ينقل صورة من صور هذا الاختلاط الذي سمحت به البيئة العربية قديما بين الرجل والمرأة: "ففي الدولة الأموية زاحَمَتِ المرأة الرجلَ في طَلَبِ جميع العلوم والمعارِفِ، وأصبَحَتْ لا تَخْتَلِفُ عنهُ في طَلَبِ شيْءٍ. انْكَبَّتْ على طَلَبِ علوم الشريعَةِ والفقه والحديث والشعر والأدب والبيانِ والخَطِّ. وبِوَجْهِ الإجمالِ، فإنَّها أحاطَتْ بجميعِ فُروعِ العُلُومِ، فأتْقَنَتْها أيَّما إتقان.

وفي عهد هشام والوليد لمْ تَكُنِ النِّساءُ تختَلِفُ عن الرِّجالِ."[187]. وتذهب ليلى الصباغ في حديثها عن حياة المرأة في المرحلة الجاهلية إلى الاعتراف بأن هذه الفئة من النساء كانت "مُنْفَتِحَةً على مجتمعِ الرجالِ بالتَّعامُلِ والفكر، تَحْضُرُ مجالِسَهُم حُرَّةً طليقةً، دون قِناعٍ وربَّما دون خِمارٍ، وتناقِشُ الرجالَ وتُجادِلُهُم وتُناظِرُهُم وتُحارِبُ معهُم. ومن هذه الدائرة فِئَةُ الشواعر والحكيماتِ والكاهناتِ، نساءِ طبقَةِ الساداتِ والأشرافِ.

والملاحَظُ أنّ هذه الفئةَ تُرَى أكثَرَ ما تُرَى في المجتمع البدوي، حيثُ رُبِّيَتِ المرأةُ في جَوٍّ أكثر حريةً وانفتاحاً على مجتمع الرجلِ، وعُوِّدَتِ الجُرأةَ الأدبيةَ والصَّراحَةَ."[188]. هذه صورة بسيطة عن هذا المحيط الذي عاشت فيه المرأة والرجل العربيين، وهو المحيط الاجتماعي والبيئي والفكري الذي وَفَّرَ لهُما فُرَصَ اللقاء لرعي الإبل أو امتياح الماء أو طلب العلم، ثم الاحتكاك وتبادل المحبة التي سيكون الغزَلُ خَيْرَ مُعَبِّرٍ عن فُصُولِها في الوصال كما في الهجر.

هذه أمور ثلاثة تَثْبُتُ لدينا مِنْ خلالِها مشروعيةُ الغزل في ديوان الشعر العربي القديم. وهي أمور تَنْضافُ إليها أشياء أخرى تتصلُ بالفَنِّ الشعري الذي هو الغزل. يذهب (مارتن هيدجر) إلى أن "الشعر هو لغة الأقوام والشعوب البدائية"، وإذا كان الأمر كذلك، فالإنسان ظل طوال حياة الأولى ينشد الشعر ويتغنى به حين يقوم بمشاغل حياته اليومية. وليس هنالك موضوع سَيُجْرِي فيه الإنسان الشاعر غناءَهُ أحسن وأفضل مِنْ وَصْفِ ما يحيط به مِنْ إنسان أو جماد أو حيوان؛ وكانت المرأة موصوفَ الإنسانِ الذي أجْرى فيه غناءَهُ الأول.

ومما يزيد في تثبيتِ ما نَذْهَبُ إليه أن الشعراء ظلوا لفترة طويلة يقولون الغزل ويتحدَّثون عن مغامراتهم الغرامية حتى وهُمْ يَنْظِمُونَ في أغراضٍ جادَّةٍ كالمديح أو الرثاء أو الهجاء أو الفخر؛ وجدنا هذا عند الجاهليين كما وجدناه

---

[187] – نقلا عن كتاب المرأة في حضارة العرب لمحمد جميل بهيم، ص. 133.

[188] – المرأة في التاريخ العربي: ليلى الصباغ، ص. 262.

في شعر المخضرمين والأمويين والعبّاسيين وعند شعراء العصور اللاحقة. فمن ذلك في شعر العباسيين تصدير ابن المعتز رثاءَهُ المعتضد بالله بالغزل؛ وقد فَعَلَ ذلك شماتَةً به، بالرغم من مخالفته للبناء الذي عليه جمهور العلماء؛ قال:

صَدَّتْ وَأغْرَتْ طِيفَـهَا بِمُتَيَّمِ ... إنَّ الفِرَاقَ لَمُغْرَمٌ بِالمُغْرَمِ

وَبَدَتْ فَحُبُّكِ مِنْ وِشَاحٍ نَاطِقٍ ... كَثُرَتْ وَسَاوِسُهُ وَحِجْلٍ مُفْعَمِ

ونقرأ مثل هذا في شعر ابن الرومي الذي كان يُصَدِّرُ الهجاء بالغزل؛ كقوله[189]:

أَلَمْ تَرَ أنَّنِي قَبْلَ الأهَاجِي ... أُقَدِّمُ في أوَائلِهَا النَّسِيبَا

لِتَخْرِقَ في المَسَامِعِ ثُمَّ يَأتِي ... هِجَائِيَ مُحْرِقاً يَكْوِي القُلُوبَا

كَصَاعِقَةٍ أتَتْ في إثْرِ غَيْثٍ ... وَضَحِكُ البِيضِ تَتْبَعُهُ النَّحِيبَا

وهو بهذا يخالِفُ تنظيرَ أبي الطيب المتنبي إذ يقول:

إذا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسيبُ المقَدَّمُ ... أكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْ راً مُتَيَّمُ

لَحُبُّ ابنِ عَبْدِ اللّهِ أوْلَى فَإنَّهُ ... بِهِ يَبْدَأُ الذِّكْرُ الجَمِيلُ وَيُخْتَمُ

أطَعْتُ الغَوَانِي قَبْلَ مَطْمَحِ نَاظِري ... إلى مَنْظَرٍ يَصْغُرْنَ فيهِ وَيَعْظُمُ

من خلالِ هذه الوَقْفَةِ الَّتي تَعَمَّدْتُ أَنْ تَطُولَ بَعْضَ الشَّيْءِ، يَتَبَيَّنُ لنا بِأَنَّ المرْأَةَ مُكَوِّنٌ هامٌّ داخِلَ المجْتَمَعاتِ قَديمِها وَحَديثِها، وأَنْ لا شَيْءَ يُمْكِنُهُ أَنْ يَتِمَّ بصورَةٍ سَليمَةٍ خارجَ مُشارَكَةِ المرْأَةِ. فَالْعَلاقَةُ بيْنَ الرَّجُلِ والمرْأَةِ هي عَلاقَةُ تَكامُلٍ، أَكْثَر مِنْها علاقَة مُساواةٍ. ويَبْقى الْحُبُّ، في كُلِّ أَبْعادِهْ الروحِيَّةِ والجسدِيَّةِ، الصورَةَ المثْلى لِتَجْسيدِ هذِهِ العلاقَةِ الأَزَلِيَّةِ بَيْنَ الذَّكَرِ والْأُنْثى/ بَيْنَ الرَّجُلِ والمرْأَةِ.

وفي العَصْرِ الْحَديثِ، لم يَتَوَقَّفِ الشّاعر وَالرِّوائِيُّ والرَّسّامُ وَالنَّحّات وَالموسيقِيُّ والرّاقِصُ وَالْكاتِبُ وَالمبدِعُ أياً كانَ الاِنْتِماءُ وَالْوَلاءُ الَّذِي يَعُودُ إليْهِ، لَمْ يَتَوَقَّفْ جَميعُ هَؤلاءِ عَنْ حُبِّ المرأةِ، وَتَصْويرِ هذا الحُبِّ في أبهى الصُّوَرِ الَّتي يُمْكِنُ أنْ تَجُودَ بها المخَيِّلَةُ. وفي تاريخ الآداب العالَمِيَّةِ الحديثة، قَصَصٌ لكثيرٍ مِنَ المبدعين؛ الشعراءِ والفنّانينَ والمسْرَحِيّين، وما عانَوْهُ بِسَبَبِ حُبٍّ اقْتَرَفوه، ذاتَ عِشْقٍ، في حياتِهِمْ. يوجَدُ كثيرٌ مِنْ هذا في الآداب الأنجليزية والفرنسية والإسبانيَّةِ وآداب أمريكا اللاتينيَّةِ، والآدابِ الإيطاليَّةِ والعربية في صورتَيْها الحديثَةِ والمعاصِرَةِ.

وأَذْكُرُ أَنَّ الآدابَ المشْرِقِيَّةَ، كالآدابِ المغربيَّةِ الحَديثَةِ والمعاصِرَةِ، فيها مِنْ قَصَصِ الحُبِّ ومواقِفِهِ الشَّيْءَ الكثيرَ. ولَيْسَ هذا المقامُ اللائِقُ لِتَقْديمَ شواهِدَ مِنْ نُصُوصِ هؤلاءِ المبدعينَ وقَصَصِ عِشْقِهِمْ الخالِدَةِ. غَيْرَ أَنَّ الَّذي وَجَبَ لَفْتُ الانْتِباهِ إِلَيْهِ أَنَّ بَذْرَةَ الحُبِّ، الَّتي خَلَقَها اللهُ سبحانَهُ وَتَعالى في قَلْبِ كُلِّ مَخْلوقٍ، اسْتطاعَتْ أَنْ تُغْنِيَ الآدابَ العالَمِيَّةَ، بِما لَمْ يَقْدِرْ عَلَيْهِ أَيُّ إِحْساسٍ آخَرَ مِنَ الأَحاسيسِ الَّتي تَنْبُتُ فينا. لهذا أَمْكَنَ القوْلُ بِأَنَّ الآداب العالَمِيَّةَ، على اخْتِلافِ أَمْكِنَتِها وَأَزْمِنَتِها، تَدينُ لهذِهِ العاطِفَةِ النَّبيلَةِ؛ بِما مَنَحَتْها إِياهُ مِنَ نُصُوصٍ جميلةٍ، وَلَوَحَاتٍ رائِعَةٍ، وَقِطَعٍ موسيقِيَّةٍ مُعْجِبَةٍ، وروايَاتٍ ومسرحياتٍ وقصائِدَ تَرَكَتْ آثارَها في عَدَدٍ مِنَ الْأَجْيالِ..

---

[189] – ديوانه، ص. 135.

ولا بُدَّ هنا مِنَ التَّذْكير بأَمْرٍ في غايَةِ الأهميّةِ يَكْمُنُ أساساً في أنَّ عاطِفَةَ الْحُبِّ هذِهِ الَّتي قادتْ إلى إنْتاجِ أَجْمَلِ النصُوصِ الأدبيَّةِ والتَّشْكيليَّةِ والموسيقيَّةِ وغيرِها، اتَّخَذَتْ في الآداب المعاصِرَةِ أَشْكالاً مُخْتَلِفَةً؛ منها الحَسَنُ ومنها البَذيءُ الَّذي لا يَقْبَلُ أَحَدٌ التَّعامُلَ معهُ. هكذا إِذْنْ صِرْنا نَقْرَأُ آداباً في الرواية والقصة والشعر تَنْطَوي على مَشاهِدَ خليعَةٍ؛ (إيروتيكية) أَحْياناً، وأحياناً أُخْرى (بورنوغرافية)؛ تُمَجِّدُ العُرْيَ وتَحْتَفي باللَّذَّةِ الجنسيَّةِ الشَّبَقِيَّةِ. وهي إِذْ تَأْتي بِمِثْلِ هذِهِ الأُمُورِ، فَإِنَّها تَحْصُرُ غايَتَها في مُجَرَّدِ إِمْتاعِ القارِئِ بِمِثْلِ هذِهِ الرُّؤى الَّتي مِنْ شَأْنِها الإِساءَةُ إلى الإِبْداعِ، أَكْثَرَ مِنْ خِدْمَتِهِ..

أَما حين يكونُ العُرْيُ ومَظاهِرُ الْحُبِّ الجَسَدِيِّ، في الكتاباتِ الأدبيةِ، مُوَجَّهَةً لِأَجْلِ إِبْلاغِ رِسالَةٍ، وذات قَصْدٍ وظيفِيٍّ، مَعَ مراعاةِ بَعْضِ الحُدودِ في العِبارَةِ، وأُخرى في مشاهِدِ الْحُبِّ الَّتي تُحاوِلُ اللُّغَةُ رَسْمَ معالِمِها، فإِنَّ ذلِكَ يكونُ مقْبولاً، ما لَمْ يُشْعِرِ القارئُ بِأَنَّ ما يُكْتَبُ لَهُ، في هذا الشَّأْنِ، مَجّانِيٌّ، لا علاقَةَ لَهُ بِأَيّ وظيفَةٍ أَوْ مَقْصِدٍ. وحتّى في المستوى الوظيفي، فإِنَّهُ بِمَقْدور المبْدِعِ أَنْ يَكْتَفي باللَّمْحَةِ الَّتي مِنْ شأَنِها أَنْ تُغْني عَنْ كُلِّ شَيْءٍ آخَرَ..

لَسْتُ هُنا ضِدَّ الْحُبِّ في شَكْلِهِ الْمُتَعَرّي، حين يكونُ وَظيفِيّاً؛ فَقَدْ دافَعْتُ عَنْ شيْءٍ مِنْ ذلكَ حين كَتَبْتُ عَنِ السَّرْدِ النِّسائيّ المغربي المعاصِرِ[190]، وَبَيَّنْتُ كَيْفَ إِنَّ المرأَةَ في هذِهِ السُّرودِ تُعَرّي جَسَدَها؛ لِأَجْلِ غايَةٍ ثَقافِيَّةٍ، تَكْمُنُ في هذا الْبُعْدِ التَّحَوُّلِيّ الَّذي عَمِلَتْ فيه المرأَةُ الكاتِبَةُ على تَصْحيح رُؤْيَةِ الْآخَرِ إلى جَسَدِها؛ على أَساسِ أَنَّهُ لَيْسَ (لَعْنَةً) أَوْ (رِجْساً مِنْ عَمَلِ الشَّيْطانِ) كما كانَ يُشاعُ مِنْ قَبْلُ، وَإِنَّما هو جَسَدٌ عادي كَسائِرِ الْأَجْسادِ.

ذَكَرْتُ هذا الْأَمْرَ، لِأَنَّ عاطِفَةَ الْحُبِّ كثيراً ما يَتَّصِلُ الْحَديثُ عنها بِالْحَديثِ عَنِ اللَّذَّةِ الْجَسَدِيَّةِ وَعَنِ الْعُرْيِ في صُوَّرِهِ الفاضِحَةِ. لِهذا لَمْ أَجِدْ بُدّاً مِنْ تَصْحيحِ هذا الْأَمْرِ؛ حتّى يُعْلَمَ بِأَنَّ عاطِفَةَ الْحُبِّ وَإِنْ عانَقَتْ لَذَّةَ الجَسَدِ، فَإِنَّ ذلِكَ يَتِمُّ في الحُدودِ الَّتي تَجْعَلُ هذِهِ العاطفة مُتسامِية حتى في نُزولِها إلى المادياتِ والشَّهَواتِ الفانيَةِ. أَمّا الإِغْراقُ في طَلَبِ اللَّذَّةِ وجَعْلِها هَدَفاً ومَقْصِداً، فذلِكَ ما لا علاقَةَ لَهُ بالحُبِّ كما نَفْهَمُهُ، وكما فَهِمَهُ كثيرٌ مِنَ المبْدِعين العالَمِيّينَ.

والجديرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ كثيراً مِنَ المبْدِعين الذكورِ منهم والإِناثِ، في الشِّعْرِ كما في السَّرْدِ، لا زالوا يبالِغونَ في طَلَبِ اللَّذَّةِ وَهُمْ بَصَدَدِ الحديثِ عَنْ عاطِفَةِ الْحُبِّ. وَأَرى أَنَّ بَعْضاً مِنْ هذا الْخَطَإِ إِنَّما مَرَدُّهُ إلى عَدَمِ القراءةِ في أَشْعارِ القدامى الَّذينَ أَحْسَنُوا الرَّبْطَ بين عاطِفةِ الحُبِّ وَحَدِيثِ اللَّذَّةِ الجَسَدِيَّةِ؛ وهو الأَمْرُ الَّذي لَمْ تَتَقُفْهُ أفكارُ المحْدَثينَ وطرائِقُهُمْ في الكتابَةِ عَنِ الْحُبِّ. ولا أَشُكُّ لَحْظَةً واحِدَةً في أَنَّ مِنَ المعاصِرينَ مَنْ وَعى أَساليبَ القُدامى، ونَظَمَ على غِرارِها، فجاءَتْ كتابَتُهُ في الْحُبِّ صورَةً مُعَبِّرَةً، بِحَقٍّ، عَنْ هذا التَّناسُبِ البديعِ الَّذي يُمْكِنُ أَنْ يَحْصُلَ بين هذِهِ الْعاطِفَةِ، وما يَأْتي في إِثْرِها مِنْ لَذّاتٍ جَسَدِيَّةٍ..

---

[190] – انظر كتاب: (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة محمد الأول، وجدة، ط. دار الطالب، ط. 1/ 2011.

تلك هي قصة الكتابة عن الحب وعن الغزل، ارتأيتُ أن أقف عندها ههنا، حتى يتمكن القارئ من تبيُّنِ بعضِ اختيارات الشاعر الطيب هلّو في هذا المرمى.. ومن خلال ما وقفت عنده من نصوص هذا الديوان العذب الجميل، تبيَّنَ لي بأن كثيرا من أسطر هذه المغامرة الشعرية، إنما كانت تُميلُ الرغبةَ نحو الحُبِّ تارةً، والحُبَّ في اتجاه الرغبةِ تاراتٍ أخرى. وعلى هذا الأساس، اجتمع للطيب هلو التوجهان العذري العفيف والمادي الإباحي؛ وظلَّتِ النَّفْسُ وحْدَها الحكمُ بين هذين التوجهين.. وَسَواءٌ رَكِبَ الشاعرُ مرْكَبَ المغامرة الحقيقيةِ، أَمْ مرْكَبَ التَّخْييلِ، فَإِنَّ المتلقي يقرأُ نَصّاً شعريا جميلا وَهُوَ يُقَلِّبُ صَفَحاتِ هذِهِ الْقَصيدَةِ/ الدّيوانِ، وَيَجولُ بَيْنَ أَسْطُرِها.. وَتِلْكَ كانَتْ جُمْلَةٌ مِنَ الملاحَظاتِ الَّتِي أَرَدْتُ أَنْ أَقِفَ عِنْدَها، وَأَنا أعْبُرُ عُبورَ القارئ مِنْ هَذا الجَسَدِ الَّذي خَطَّ معالِمَهُ، ورَسَمَ تضاريسَهُ الشاعر الطيب هلّو؛ وهو الشاعر المهْووسُ بِعِشْقِ وَحُبِّ الأنثى، كما هُوَ حالُنا جَميعاً، إلّا أنَّ تَعْبِير الشّاعِرِ عَنْ عِشْقِهِ لَيْسَ هُوَ تَعْبيرُ الْإِنْسانِ العادِيّ الَّذي لا يَعْدو أَنْ يَكُونَ سَطْحِيّاً، في حِينِ يَكُونُ تَعْبِيرُ الشَّاعِرْ تَخْيِيلِيّاً عَميقاً...!!

ظلال الشاعر الداعية بين الحاضر والآتي :
قراءة في أشعار مُحَمَّد السعدي: من (عبير الهجرة) إلى (الصوار)[191]

يُولَدُ النَّصُّ؛ كُلُّ نَصٍّ فني/ أدبي في منطقة وُسْطى بين نوعين من الظِّلالِ: النَّوْعُ الأول؛ ظلالٌ من الماضي، هي بمثابة نَسَبِ النَّصِّ وجُذورِهِ، وتتشَكَّلُ عادةً من مجموع النصوص التي يتحاوَرُ معها النص؛ يتواصل معها وهي بدورها تتواصل معه من خلال ما تُمِدُّهُ به من معارف وإشعاعات. والنَّوْعُ الثاني؛ ظِلالٌ من المستقبل، هي بمثابة امتداد النَّصِّ، وتتشكل من مجموع القراءات التي تناولت النص بالدرس؛ شريطة أن تكون تلك القراءات عالِمَةً؛ أي تلك التي بمقدورها الدَّفْعُ إلى إنتاج نصوص جديدة، وتحويل النَّصِّ المفرد/ نَصِّ المؤلف، إلى نَصٍّ مُتَعَدِّدٍ؛ هو نَصُّ القِراءاتِ التي تتوالى على النص.

وإذا كان كثير من الدارسين يحيطون بشيء أو أشياء من النوع الأول من الظلال، تلك التي تشكل كما قلنا نَسَبَ النَّصِّ تحت اصطلاحاتٍ مختلفةٍ من مِثْلِ التَّناصِّ والحوارية والسرقات كما اشتهرت بذلك في النقد العربي القديم، فإن كثيرين من هؤلاء الدارسين لا يكادون يعرفون شيئا عن النوع الثاني من هذه الظلال؛ تلك التي تُشَكِّلُ امتداداتِ النص.

ويكفي أن نقول بأن الأمَّةَ التي يُعَطَّلُ فيها عمل الناقد والنقد، أو يُمارَسُ فيها هذا الجنسُ الأدبي بطريقة فاسدةٍ عنوانُها الأمْثَلُ النِّفاقُ والمحاباةُ والمجاملةُ والتقريظُ والإخوانياتُ وغيرها من النعوت التي يمكن أن نَعْثُرَ عليها؛ يكفي أن نقول بأنَّ مِثْلَ هذه الأُمَّةِ لا علاقةَ لها بالنوع الثاني من تلك الظلالِ، وهي التي سيكون فيها النص الإبداعي عقيما لا يمكن أن يَلِدَ مَنْ يَخْلُفُهُ ويواصِلُ مسيرَتَهُ. والدّاعي إلى هذا العُقْمِ غيابُ النقد أو عدم موازاته لما يَصْدُرُ من نصوص إبداعية.

والمتَمَعِّنُ في نصوص أشعار الشاعر مُحَمَّد السعدي، يَجِدُ أنَّ نوعين من الظِّلالِ تَكْتَنِفُها: ظِلالٌ من الماضي، وأخرى من الآتي. غير أنَّ الغالِبَ على كتابَةِ الشاعر في دواوينه، ظِلالُ الحاضر المرْتَبِطُة بِذاتِ الشاعر والأمة؛ وهي ثلاثة:

- ✓ ظِلالُ رؤية الحاضر في أمجاد الماضي؛ وهنا تأتي تصورات الشاعر للأمة بكل ما تنطوي عليه من مشارب؛ خاصة الشخصيات المؤثرة في حياتها، بدءا بشخصية رسول الله ﷺ..
- ✓ ظلالُ الفضاء الذي يَلُفُّ الأمة؛ سواء ما تعلق منه بالمكان أم بالزمان.
- ✓ ظلالُ القومية التي تشير إلى الوطن العربي؛ سواء في بعده السالب أم الموجب.

---

[191]- كتبتُ هذه الدراسة في 26 أكتوبر 2013، وألقيتها في 30 نونبر من السنة نفسها؛ وذلك في حفل تكريم الشاعر مُحَمَّد السعدي، الذي أقامه له أصدقاؤه بقاعة نداء السلام بمقر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة مُحَمَّد الأول بوجدة. ونشرت الدراسة ضمن كُتَيِّبٍ صدر قُبَيْلَ يوم التكريم...

ويبقى الظِلُّ الوحيدُ الذي يُحْسَبُ على الماضي؛ الظِلُّ المرْتَبِطُ بذاتِ الشاعر، وهو ظل لا نكاد نَفْرِقُهُ عن الموضوعات التي يطرحها الشاعر مُحَّد السعدي في نصوصه؛ انطلاقا من ديوان (عبير المجرة)، ثم ديوان (أنباء الموجة العظمى)، فديوان (الصوار).

هكذا تتبوأ ذات الشاعر مُحَّد السعدي مكانةَ المحوَر الذي تدورُ حولهُ جميعُ قضايا الدواوين الشعرية الثلاثة التي تمت الإشارة إليها، بما في ذلك موضوعَةُ النبوة وشخصية رسول الله ﷺ، وموضوعة الوطن في بعده القومي، وموضوعة الأمة في بعدها العقدي الإسلامي، ثم موضوعة الموت والشهادة وخلجات العَبَقِ الإلهي الصوفي، وغيرها من التيمات الأخرى التي تشكل سلسلة متراصة الحلقات، تَعْبُرُ أشعارَ الدواوين السعدية في هدوء ناطِقٍ بكل معاني الخير والبُشْرى.

لقد بنى مُحَّد السعدي أكثر شعره وفق رؤية حاضرة تستشرف المستقبل. والنفحة التي تغلف هذا الشعر هي نفحة تعيش اللحظة، بالرغم من استثمارها انتصارات وعزة الماضي؛ بما في ذلك عصر النبوة وانتصارات المسلمين وتفوق الحضارة العربية الإسلامية وما تنطوي عليه الأمة العربية من قوة بشرية وخيرات. وتبقى القصيدة موئل الشاعر في التعبير عن كل ما يضطرم بين جوانحه من آمال في استعادة الأفق الذي كان؛ يقول في قصيدة (ذاتِ اللثام)[192]:

دعيني أقوِّضُ فيك تواريخ شعري
وأُبْحِرُ في موجِكِ القُرْمُزِي
فأَنْتِ النَّدى والمدينه
وعيناكِ واحاتُ بيد توشي عليها الظِّباءُ تباريح حلمي
دَعيني أُسَمِّيكِ يوما
سُقوطي
وأضواء جرحي
وأنتِ العواصِمُ في مقلتي
وعذر الصحاري تَمُدُّ جدائلَها فوق حُزْني...

وتستمر هذه الرؤية في تغليف شهر مُحَّد السعدي؛ فيحضر معجم دال على الغد المستنير؛ بما في ذلك: الفجر والبشرى والجوزاء؛ يقول مُحَّد السعدي في نص (إني أغنّي للجوزاء)[193]:

مُزْنٌ يرعى أجفانَ النسرين
في جرح البشرى جوف فؤاد الفِلّين

[192]– ديوان الصوار: مُحَّد السعدي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط. 1/ 2004، ص. 4-5.

[193]– ديوان الصوار: مُحَّد السعدي، ص. 16.

والفجْرُ يُدَغْدِغُ أرْجائي في جلد الجَوْزاء
هَلْ تَعْلَمُ قافِلَةُ الأشعارِ هُيامَ المرج بعاصمة الشهداء؟
هلْ تَعْلَمُ أمّي أنّيَ أقْطُنُ مَقْبَرَةَ الخيلاء؟
إنّي لأُغَنّي للجوزاء...

وبالرغم من حضور مكون (المقبرة)؛ إلا أنها المقبرة التي تشكل مرحلة انبعاث وانطلاق بالنسبة للأجيال التي من شأنها حمل اللواء من جديد، واستعادة الأمجاد التي كانت ذاتَ عِزٍّ وبطولة. لهذا لا يتوقف مُحَمَّد السعدي عن الافتخار بأمجاد العرب والمسلمين وبلائهم البلاء الحسن في حمل ركب الحضارة إلى البشرية؛ يقول في قصيدة (أمة المجد)[194]:

مفاخر أمتي دور الدماء ... وملحمة الحضارة من ورائي
دَعِ الشعراء تشدو بكبرياء ... فتطرب للشهامة والإباء
أيا شيما تسير مع السناء ... ويُسْلِمُها السناء إلى السماء
لك الشمم الشهيد بكربلاء ... وعنترة المجلجل بالجواء
سَلِ الأدباءَ نِدَّ أبي العلاء ... عن الشرف المضمَّخِ بالوفاء

والمتأمل أبيات هذا النص يلحظ الأبعاد الدينية المتنوعة والأبعاد العربية القومية التي تسوده؛ سواء تعلق الأمر بالشيعة أم بـ (عنترة بن شداد العبسي)؛ رمزا للبطولة العربية. ثم يستأنف حديث البطولة والفخر هذا، وهي الفرصة السانحة ليتوجه إلى الأجيال الحاضرة، لتأخذ العبرة من الأجداد، وأن تنأى عن التفرقة ومضيعة الوقت فيما لا ينفعا ولا يفيد؛ يقول[195]:

تَعَلَّمَتِ الأعاجِمُ في فنائي ... وضاعَ جميلُ يَعْرُبَ من عداء
أبي عمرُ العدالة والعلاء ... وتاج عراقتي وشذا الثناء
فيا خَلَفاً حَذارِ من التَّنائي ... ومَضْيَعَةِ الحياةِ بِلا بِناء

ولا يمكن أن نتجاوز، في هذا الصدد، لمحة النقد التي لا يتحرج الشاعر مُحَمَّد السعدي من إبدائها والإشارة إليها؛ حين يُحَمِّلُ العجم مسؤولية ضياع المجد العربي، بالرغم من أنه كانت للعرب اليد الطويلة في ضياع هذا المجد وفنائه؛ خاصة في بلاد الأندلس التي كانت آخر قلاع المسلمين ببلاد الأعاجم.

والأمر نفسه يتغنى به الشاعر مُحَمَّد السعدي في قصيدة (نخوة المدائن)[196]، حيث يفخر بالمدائن العربية والإسلامية التي كانت، في يوم من الأيام، مرتعا للحضارة وقلعة من قلاع البطولة والمجد. غير أن الأمر في كل هذا

[194]- المصدر نفسه، ص. 24.
[195]- ديوان الصوار: مُحَمَّد السعدي، ص. 25.
[196]- المصدر نفسه، ص. 29.

يتعلق بماض عَفَّتْ رسومُهُ ولم يعد له أي وجود. وبالرغم من ذلك، وجدنا الشاعر مُحَّد السعدي يستعيد هذا الماضي، ليس على سبيل التغني به والبكاء على ضياعه، بقدر ما إن الأمر يتعلق باستعادة لأخذ العبرة بالنسبة إلى الأجيال الحاضرة والقادمة؛ يقول:

خلفَ الرُبى أُمَّةٌ شَمّاء تَلْتَئِمُ   تَرْوي تواريخَ أعلامٍ وما عَلموا
مَهْلاً أَخي ها هي الْأَبْطالُ تَخْتتمُ   أَدْوارَ مَلْحَمَةٍ في الدَّهْرِ تَضْطَرِمُ
هذي المعالي وذاك العِزُّ يَرْتَسِمُ   فوقَ الجبينِ هِلالاً وَسْطَهُ عَلَمُ
كُلُّ الْمَدائِنِ دَوَّتْ وهي تَعْتَصِمُ   بالشَّرْعِ والعُرْوَةِ الوُثْقى فَلا قَسَمُ
تَدْعو إِلى السِّلْمِ والإِسْلام يَسْتَلِمُ   أَعْلى وِسامٍ تراهُ العُرْبُ وَالْعَجَمُ

إلى أن يقول[197] وهو بصدد تعداد مجموعة من المدائن الإسلامية التي كانت، ذات حضارة ومجدٍ وتفَوُّقٍ، عاصمة من عواصم العِزَّةِ التي عاشها العرب المسلمون؛ سواء في بلاد الكنانة بمصر، أم ببلاد الشام أم بأرض فلسطين أم ببلاد فارس حيث (طهران)؛ يقول:

النّيلُ والرافِدانِ الرّافِضانِ هُمُ   أُسْطورَةٌ في كتابِ العُرْبِ تَخْتَتِمُ
بيْروتُ تروي حياتي حين يَلْتَئِمُ   جُرْحُ الأماني، وهذا الوجْهُ مُحْتَجِمُ
نادى البُرَيْمي: فَعِنْدي تَلْتَقي الأُمَمُ   عُرْبٌ كِرامٌ وَأَرْحامٌ لها قِدَمُ
حَيْفا، أَريحا، وَقُدْسي كُلُّها حُرُمٌ   عاشَتْ وَعاشَتْ بلاد الدَّهْرِ تُقْتَسَمُ
شادَتْ دِمَشْقُ صُروحاً طيفُها عظم   والشَّوْقُ يسْري بِشَرْقٍ هَزَّهُ الْأَلَمُ
طَهْرانُ طابَتْ بِأَطْيابِ الْإِمامِ وَما   قيسَتْ وَمِنْ قَبْلِها (قُمْ) تَسْتَوي الذِّمَمُ

وهنا نسجل الحضور الوهّاج لفكرة القومية العربية التي ماتت منذ زمن بعيد، وهذا الشاعر مُحَّد السعدي يعمل، من خلال هذا النص، على استعادتها؛ من خلال الفخر بهذه المدائن، وما كانت عليه، ذات يوم، من عِزَّةٍ وبطولةٍ ومَجْدٍ. ومما تجدر الإشارةُ إليه، في هذا الصدد، حرص الشاعر مُحَّد السعدي على المزج، كلما سمحت الكتابة بذلك، بين البعدين الديني الإسلامي والقومي العربي. ويمكن القول بأن البعد الإسلامي هو القاطرة التي من شأنها أن تَجُرَّ عربات البعد القومي إلى ما كانت عليه الأمة من تفوق وحضارةٍ ومجدٍ.

ويقول في قصيدة (العقد الشيشاني/ هذا الرمز الخالد)[198]، وفيها دعوة إلى الآخر بأن يأخذ بزمام الأمور، عملا بوصايا رسول الله ﷺ. وتأتي هنا موضوعة العلم أساساً من أسس النهضة التي من واجب الإنسان المسلم أن يأخذ بها؛ إذْ بلا عِلْمٍ لا سبيل إلى رُقَيّ الأمم:

نادى رسولُ الهُدى بالرقِّ والقَلَمِ   حتى نُضاهي الورى في العِلْمِ والْعِظَمِ

---

[197]- نفسه، ص. 30-31.

[198]- ديوان الصوار: مُحَّد السعدي، ص. 34.

نَرْقى ونَرْبو على الأجْناسِ والأُمَمِ كالشَّمْسِ في الكَوْنِ والدُّرِّ في الهَقَمِ
نَعْتَزُّ بالجوهرِ المشْمومِ بالشيَمِ والْفَيْلَقِ الزّاحِفِ الْمُزْدانِ بِالْهِمَمِ
فالْقَلْبُ شَهْدٌ وَصَرْحُ المجْدِ في شَمَمٍ والشَّرْعُ ساجٍ على الأَسْهالِ والأَكَمِ

والمديحُ نفسُهُ يستعيدُهُ الشاعر مُحَّد السعدي في نص (دليل الفردوس)، وهذه المرة في شخص المعلم، الذي يشكل حلقة هامة في المشروع النهضوي للأمة الإسلامية. ويمكن القول بأن قصيدة (دليل الفردوس) هي مواصلة لنص (العقد الشيشاني/ هذا الرمز الخالد)؛ إذ لم يأت مدح (المعلم) هكذا غُفْلاً، بقدر ما إنه مؤطر في المشروع الذي يؤمن به الشاعر مُحَّد السعدي، وهو نهضة أمة مُحَّد ﷺ؛ يقول الشاعر[199]:

إلى المرَبّي في الأعلامِ كَالْعَلَمِ والمِصْطَفى بَشَّرَ الرّاعينَ بِالشَّمَمِ
نفْسي تَباهَتْ بِأُسْتاذي على أُمَمٍ إفْرَنْجَةٍ مِنْ دِيارِ العُرْبِ وَالْعَجَمِ
هذا الَّذي قادَني دَوْماً إلى الْهِمَمِ أَهْفو إِلى مَدْحِهِ والشُّكْرُ بِالْكَلِمِ
يا مُكْرِمَ نَفْسِهِ نَرْعاكَ بِالذِّمَمِ والْقَلْبُ يَأْويكَ أَحْقاباً بِلا سَأَمِ

ولا تخلو القصيدة من توجيه النصح إلى الفتى من الجيل الصاعد، بضرورة الأخذ بزمام العلم، وضرورة معانقة شخص المعلم الذي منه تأخذ الأجيال سِرَّ تَقَدُّمِها ونهضتِها.

وفي مقطوعة (عبير النبوة في ظلال الدوحة السرمدية) ما يشهد لهذا البعد المدحي الصوفي ذي النفحات الربانية، التي تتوق إلى معانقة شخص رسول الله ﷺ، من خلال مدح شخصية (أيّوب)؛ يقول[200]:

أَتَيْتُ النبيَّ الْمُبْتَلى دون بُطْآنِ أُحَيّيهِ مِنْ أَعْماقِ قَلْبي وَوِجْداني
أَنا مَنْ أُحِبُّ الْقُطْبَ أَيّوبَ سُلْطاني فَعَلمني صَبْراً وَصَوْناً لإيماني
لَقَدْ دُمْتَ ديناً، دَوْحَةً، ريحَ رَيْحانِ كَما جَلَّكَ الرَّحْمانُ قيآ يِ قُرْآنِ
وما أَبْصَرَتْ في الكَوْنِ مِثْلُكَ عَيْنانِ فَطوبي لِبانٍ بَيْتُهُ خَيْرُ بُنْيانِ

والمراد من كل هذه النصوص المدحية فتحُ أَعْيُنِ الأجْيالِ الحاضرةِ على مُنْجَزاتِ الجيل السابق؛ عسى أن يأخذوا منهم العبرة، ويعودوا بالأمجاد العربية الإسلامية إلى ما كانت عليه. ومن هنا يرتبط حديث الماضي، في كتابة الشاعر مُحَّد السعدي، بحديث الحاضر والآتي، بحيث إننا نجد أنفسنا حُيالَ شعر ذي توجُّهٍ تربوي وعظِيٍّ، الغايَةُ منه تربية الأجيال الحاضرة على سلوكات الأجيال السابقة.

وهو البعد الصوفي نفسه الذي تطفح به قصيدة (تلبية)؛ حيث يلتفت مُحَّد السعدي إلى التغني بأمِّ القرى (مكة) والمسجد الحرام، والقصيدة كلها نفحات دينية يعمل من خلالها الشاعر على معانقة المكان والفضاء الذي عاش فيه رسول الله ﷺ وصحابتُهُ الكرام؛ يقول مُحَّد السعدي[201]:

---

[199]- المصدر نفسه، ص. 37.

[200]- نفسه، ص. 43.

جِئْتُ أَمْشي أَحُثُّ الخُطى مُسْرِعاً بَيْنَ أَمْصارِ عَصْري وَلَنْ أُخْدَعا

أَحْمِلُ الشَّوْقَ في مُقَلَتي أَدْمُعاً أَبْتَغي جَنَّةَ الْمُنْتَهى مَرْبَعا

والْهَوى في دَمي يَشْتَكي مَصْرَعا إِنَّ لِلْقَلْبِ في الْحُبِّ ما شَرَّعا

أُنْشِدُ الشِّعْرَ بَيْنَ الْوَرى ذائِعاً بَعْدَما زارني طيفُها أَرْبَعا

والمتبع لكُلِّ هذه النصوص التي ضمها ديوان (الصوار) بين دفَّتَيْهِ، يجد أن ترتيب القصائد في الديوان هو الآخَرُ كان له الأثر في تصعيد هذا الهوى الذي أخَذَ بعقلِ الشاعر وَلُبِّهِ، بحيث وجدنا النفحات الإلهية تتنامى من قصيدة لأخرى، ومن نص لآخر؛ وفي كل هذا استحضارٌ للماضي المراد منه أخذ العبرة للأجيال الحاضرة والآتية. وقد زاد نظام القصيدة العمودية التقليدية هذا البُعْدَ قوَّةً، مادام هو الآخر جزء لا يتجزأ من هذا الماضي الذي كانت فيه الرفعة والسُّؤْدَدُ للعنصر العربي المسلم.

والشيء نفسُهُ يرتسم في ديوان الشاعر مُحَّد السعدي (أنباء الموجة العظمى)، حيث يقول في القصيدة الأولى من الديوان؛ وهي التي دُعِيَ هذا المجموع الشعري بعنوانها[202]:

رفيقي، لا تُؤَخِّرْني

وَخَبِّرْني عن رَحِمِ الزمان وَمُقْلَةِ الوطَن،

وَعَنْ طَيْرِ الرُّبى وَمَرابِضِ الْمِحَنْ

فَإِنَّ الْقَلْبَ لَمْ يَهِمْ..

.....

رفيقي، أيْنَ غابَ لِواءُ بَدْرٍ والفَيالِقِ مِنْ أَهالينا

وَلا سَيْف بِأَيْدينا

سوى أَغْماد حادينا

وَقَدْ جَفَّتْ يَنابيعُ الشهادَةِ فارْتَوى الشَّرْق

بِأَنْباءِ السَّراب

فَأَلْوانِ الرَّباب

وَدَمْعَةِ الطَّرب

إنما الدعوة المستمرة في خطاب مُحَّد السعدي إلى رفيقه، وهو الآخر المسلم في كل زمان ومكان، كي يتفكر ويأخذ العبرة مما حدث، وأن يُعِدَّ العُدَّةَ لإقلاع جديد، يُعيدُ المجْدَ إلى أهله ومكانته التي كان عليها. ويستمر هذا الخطاب من الشاعر إلى رفيقه، إلى أن يقول[203]:

---

[201]- ديوان الصوار: مُحَّد السعدي، ص. 40.

[202]- ديوان أنباء الموجة العظمى: مُحَّد السعدي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط. 1/ 2002، ص. 6-7.

رفيقي، قُمْ، فَإِنَّ منازِلَ الشهداءِ

قَدْ فاهَتْ

تُناجينا

تُنادينا

.. لِأَنّي عِنْدَ بابِ الْقَصْرِ مقْتولٌ

وأَنْتَ على قَميصِ الْقُدْسِ مَصْلوبٌ

نُرَدِّدُ في التَّواريخِ

وَذاكِرَةِ الْعصافيرِ

أَمانينا

أَغانينا

نُعانِقُ طَلْعَةَ الْقَتْلى وَمَنْ ماتوا حوالينا..

وهي الدعوة الصريحة إلى القيام ونفض غبار التقاعس؛ لبناء الغد الأفضل. ومن هنا يكون أكثر شعر الشاعر مُحَمَّد السعدي تربوي وعظي؛ الغاية منه تذكير الآخر بما كان، وحمله على أن يبْذُلَ كُلَّ ما في وسعه لاستعادة هذا المجد. إنها الغيرة على حال الأمة وما أصابها من تَرَدٍّ في أوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية.

وهو الأمر نفسه الذي نقرأه في النص الذي يتحدث فيه مُحَمَّد السعدي عن حال الأمة العربية الإسلامية، وما أصابها من تقهقر، حيث يستعيد شخصية (بلال)، الصحابي الجليل، ومؤذن رسول الله والمسلمين جميعا، كيف كان يؤذن للصلاة في الناس جميعا، كيف إن ذلك الصوت كانت تتبعه جملة من العطاءات الربانية التي لا نهاية لها:[204]

بِلال في المدائِنِ يرتَدي بَدْرا

يُؤَذِّنُ لِلسّرى جَهْرا

وَأَطْفالٌ بِلا جَسَدٍ مع الصبّارِ يَأْتونَ

وَحَقْلُ الرّوح لَبْلابٌ يُعانِقُ في الْمَدى قَبْرا

فَيُعَرّجُ ساجِداً.. وَيُكَبِّرُ الديانُ تَكْبيرا

جُروحُ الْمَجْدِ تروي غُلَّةَ الْفَجْرِ

وَأَزْهارَ الرياحين

فَيوقِظُني أَبو ذَرّ وَمَنْ عادوا بِمِئْذَنَةٍ

[203]- أنباء الموجة العظمى: مُحَمَّد السعدي، ص. 8.

[204]- المصدر نفسه، ص. 10.

وَسَوْسَنة...

ويقول في قصيدة (نشيد الأزل) من ديوان (عبير المجرة)[205]:

دِمائي قَصائدْ

بلادي حصائدْ

خِطابي لِكُلِّ الْأَقارِبْ

مِنَ الشَّرْقِ حتّى الْمَغارِبْ

مُنايَ الرحيل

إلى جَنَّةِ الشرَفاءْ

في مَوْكِبِ الشهَداءْ..

ولعله النص الذي يشكل شبه (دستور) في معركة الشاعر مُحَمَّد السعدي ضد الزمان وكل أولئك الذين عطَّلوا قوة الأمة العربية الإسلامية، حتى آلت إلى ما آلت إليه من تردي أوضاعها وحال أبنائها. مُحَمَّد السعدي في هذا النص يعلن عن ألوانه، وهو يكتب ديوانه الأول الذي يُعْرِبُ من خلاله عن هويته كشاعر نَدَبَ نفسَهُ للقيام بمهمة الدعوة إلى استعادة أمجاد الأمة العربية الإسلامية وقوتها وعزتها. وهي الاستعادة التي لنتكون إلا بالعودة إلى كتاب الله وسنة رسوله الكريم ﷺ.

من خلال هذه الإطلالة على شعر الشاعر مُحَمَّد السعدي، نلحظ بأن هَمَّ الدعوة قائم بصورة كبيرة جدا في مختلف دواوين هذا الفارس الذي فضل أن يكون مجاهدا على صفحات الكتابة؛ وكم هو خارق ذلك النوع من الجهاد الذي يكون فيه الإنسان حاملا لقلمه/ سيفه؛ يستعيد بواسطته جملة من القضايا والموضوعات التي من شأنها أن تربي النشأ وتجعله حاملا لِهَمّ أمته واستعادة ما كانت عليه من قوة وبأس، وما أثلته من حضارة ورقي كان لهما الفضل الكبير فيما تعيشه البشرية اليوم من تقدم ورخاء. إنها الكتابة التي تحمل على عاتقها رسالة، وهذا جزء من الأدب الرسالي الذي يكون فيه صاحبه، مبدعا وقارئا، حاملا لمسؤولية رسالة مقدسة وجب عليه إيصالها إلى محلها؛ لتؤدي مقصدها الذي تنزلت من أجله. وكان الشاعر مُحَمَّد السعدي من هذه الطائفة من الشعراء الذي أبوا إلا أن يُحَمِّلوا أنفسهم مسؤولية الأدب الرسالي الذي يحتفل بالمضامين والمقاصد أكثر من احتفاله بجمال اللفظ وبراعة التصوير وعذوبة الأسلوب..

[205]– ديوان عبير المجرة: مُحَمَّد السعدي، المطبعة المركزية، وجدة، ط. 1/ 1990، ص. 7.

الوصف السارد في كتابات المبدع ميمون حيرش
القصة القصيرة جدا أنموذجاً[206]

[206]– ألقيت هذه الدراسة في إطار أشغال الملتقى الدولي الخامس للقصة القصيرة جدا، الذي اعتادت مديمة الناظور تنظيمه كل سنة....

فرقٌ كبيرٌ بين أن تأتي إلى جنس الرواية أو الكتابة السردية بعامة، وأنت طالِبٌ لهذا الأمر، مدفوعٌ إليه، وبين أن تأتي إليه وأنت تَشْعُرُ بأن الفن نفْسَهُ يستدعيك، ويتوق إلى أن تكون واحداً من أقلامه التي تساهم في إعلاء صرحه.. وهذا هو نفسُهُ الذي رأيْتُهُ، وأنا أشتغلُ على إبداع الأستاذ القاصِّ ميمون حيرش؛ الذي لم يأتِ فن الكتابة القصصية، بقدر ما أن هذا الفن هو الذي أتى إليه، ووضعَ إمكاناته بين يديه؛ وقد توسَّمَ فيه المبدعَ والإنسان الذي بمقدوره أن يَكْتُبَ بطريقة مختلفة عما يكْتُبُهُ الآخرون..

وبالرغم من أنني سُبِقْتُ مِنْ قِبَلِ بعض الدارسين الذين اشتغلوا على نصوص هذا المبدع الرقيق الحواشي، إلا أنهم لم يلامسوا، للأسف، الخصوصيات العميقة التي تنطوي عليها كتابة هذا الرجل.. ذلك بأن الدراسة الأدبية، كما تعلَّمْتُ ذلك، تقوم على أحد أساسيْنِ، أو هما معاً: الأساس الذي تأخذ فيه الدراسة الأدبية منحى الاعتبار الأفقي في مقاربة إبداعات الشخص؛ فتشتغل على الجوانب التاريخية في تراكم نصوصه وتواليها، وكذا المرتكزات الوصفية الاستعراضية لموضوعات تلك النصوص، والقوالب الشكلية التي أُفْرِغَتْ فيها. وهذا نوع من الدراسة لا يمكن الاستغناء عنه في سَبْرِ أغوار الشخصية الأدبية التي نكون بِصَدَدِ مقاربة عالَمِها الإبداعي وتجربَتِها الشعورية.

ثُمَّ يأتي الأساس الثاني في الدراسة الأدبية؛ وهو الذي يكون فيه الاعتبار العمودي هو المُوَجِّهُ والمُقْصِدُ في الآن نفسِهِ بالنسبة إلى الدارِسِ. وهنا بالذات، يَتِمّ الاهتمام بالطريقة التي أُنْتِجَتْ بها تلك النصوص، بِغَضِّ النظر عن موضوعاتها أو القوالب الشكلية التي أُفْرِغَتْ فيها؛ بمعنى أن الدارس يشتغل على المكونات التي دَخَلَتْ في إنتاج النص القصصي؛ بما في ذلك تقنيات الكتابة السردية، واللغة، ومكونات الصورة التي تَمَّ الاشتغال عليها مِنْ قِبَلِ الأستاذ ميمون حيرش؛ وهذا هو الذي لم تَنْتَبِهْ إليه الدراسات السابقة لإبداعات الرجل؛ إذ وقفتْ عند حدود الاعتبار الأفقي، ولم تتعمَّقْ مضايقَ الاعتبار العمودي.

وحين ألفت كتابي (مبدأ الخصوصيات؛ أو مُعَيِّناتُ قراءة النَّصِّ الأدبي) قبل أكثر من عشر سنوات، وقَفْتُ عند عَدَدٍ من معيِّناتِ القراءة؛ لَعَلَّ أَبْرَزَها المعَيِّنُ الوصفي، الذي يُعْتَبَرُ، بِحَقٍّ، أَحَدَ أَهَمِّ المداخِلِ في اسْتِكْناهِ مُرْتَكزات البُعْدِ العمودي في مقاربة النصوص الإبداعية التي نكون بِصَدَدِ دراسَتِها.. وانطلاقا من هذا الاعتبار، أمكنني القول بأن ميمون حيرش كاتِبٌ وَصّافٌ بِشَكْلٍ لافِتٍ للنَّظَرِ، بالرغم من أنه لم يسْبِقْ أنْ كان شاعِراً.. ولكن لِمَ الحديث عن هذا السَّبْقِ الشعري بالنسبة إلى مبدع أوْقَفَ إبداعَهُ على كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدّاً؟

منذ قُرابَةِ قَرْنٍ من الزمن، مَيَّزَ الناقد الإنجليزي (توماس إليوت/ T. S. Eliot)، في مؤلفه الذَّكِيِّ (فائدة الشعر وفائدة النقد)، بين الشعراء النقاد والنقاد الشعراء، وهو الأمر نفسُهُ الذي أَحْدَثَ خصومةً طويلةَ الأَمَدِ، أسالَتْ كثيراً مِنَ الحِبْرِ، بين العلماء المسلمين القدامى، خلال المرحلة الممتدة بين القرنين الثاني والثالث الهجريين. وقد انتصر (توماس إليوت) في مؤلفه للشعراء النقاد على حساب النقاد الشعراء، وكذلك الأمر بالنسبة إلى النقد العربي القديم الذي شَجَبَ مواقف العلماء، من اللغويين وغيرهم، في الشعر والشعراء، منتصراً لِصَفِّ المتأدبين مِمَّنْ يتذَوَّقون جمال الشعر، قبْلَ النَّظَرِ في (عِلْمِيَّتِهِ)؛ وكان محمد بن سلام الجمحي (ت. 231 هـ)، في مقدمة كتابه

(طبقات فحول الشعراء)، لا يتوقف عن التباهي بأصحابه العلماء، وهو يُرَدِّدُ عبارة (قال أصحابُنا من أهل العلم بالشعر..)..

وإذا كانت هذه واحدة من مشكلات التلقي بين العلماء النقاد والشعراء قديما؛ خاصة من أولئك الذين عاشوا حقبة أبي تمام وأبي عبادة البحتري، وعلاقة كتابة كُلِّ واحدٍ منهما بالنقاد اللغويين، وهي القضية التي ما تزال مستمرة إلى يومنا هذا بشكل آخر غير الذي عرفه القدامى، فما الداعي إلى استحضار هذا الأمر ونحن نخوض في أمر يتصل بالكتابة السردية، وهذا الانتقال من التأثير الذي قد يَحْصُلُ من الشعر إذا سَبَقَ، لدى مبدعٍ من المبدعين، الكتابةَ السردية؟ وما علاقة كُلِّ هذا بالأستاذ ميمون حيرش الذي لا أعرف إلى حدود كتابة هذه الأسطر؛ على الأقل فيما هو منشور له، أنه أصدر ديوانا أو مجموعة شعرية؟

لقد أبانت الدراسات التي عقدت لكثير من كُتّاب وكاتبات القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا من المغاربة ومن غير المغاربة، بالإضافة إلى الرواية، أن أكثر أولئك الذين سبق لديهم الحس الشعري، خاصة في مستوى الممارسة الفعلية التي خرجت إلى مجال الكتابة والنشر، أن أسلوبَهُم في الكتابة السردية، وهم يتحولون إلى القصة القصيرة أو القصة القصيرة جدا، يتأثر بالمدِّ الشعري السابق لديهم؛ خاصة على مستوى الصورة الشعرية التي تكون حاضرةً لديهم بشكل مكثَّفٍ؛ إذ وأنتَ تقرأ نصّاً قصصيا، تُحِسُّ أن كاتبَهُ أو كاتِبَهُ يُحَلِّقُ بكَ في أجواء من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.. وهذا هو الأمر الذي يُخَصِّصُ كتابةَ الأستاذ ميمون حيرش، خاصة في مستويات الوصف التي تأخذ لديه امتداداتٍ بديعة، نادراً ما نقرأها لدى غيره؛ حتى أولئك الذين سبقوه إلى كتابة القصة.

وهنا بالذات، لا بد من تسجيل واحد من أهم الارتباطات بين الإبداع وشخصية صاحبه؛ ذلك الارتباط الذي تكون فيه الكتابة مرآة للشخصية التي أبدعت في ترتيب حروفها، واختارت بتأنقٍ شديد كلماتِها، ونَسَّقَتْ بشكل بديع جُمَلَها وتعابيرَها. والأدبُ الذي لا يَمْنَحُ القارئَ شيئاً أو أشياءَ من شخصيةِ صاحبه، هو في أكثر الأحوال أدبٌ (كاذبٌ)، (مَصنوعٌ)؛ لا أثر فيه لذلك الصِّدْقِ الفني الذي يجعل الشخصية المبدعة حاضرة بقوة في كل حرف، وكل كلمة، وكل جملة. وبمقدورنا، ونحن نقرأ جملة مما كتبه الأستاذ ميمون حيرش، أن نقف على هذا التناسُبِ بين المؤلف وبنات فكره..

لقد كان المهرجان الدولي للقصة القصيرة جدا، الذي اعتادت جمعية (الجسور) ومدينة الناظور الجميلة، تنظيمَهَ واحتضانَهُ ربيعَ كُلِّ عام، المناسبَةَ العذبة التي جمعتني بهذا الرجل الهادئ، البشوش، النيق، الذي لا تغادِرُ الابتسامة مُحَيّاه، الذي يتكلم قليلا، ولا شَكَّ أنه يعمل الكثير؛ إذ هو أحد الشخصيات المتميزة التي تقف من وراء تنظيم هذا المهرجان الدولي الذي يحقِّقُ، كُلَّ عامٍ، مزيداً من التألُّقِ والنجاح.. ولعل من أبرز ما شَدَّني إلى هذا الرجل، شخصيتُه المحبوبَةُ مِنْ قِبَلِ الجميع؛ خاصة مِنْ قِبَلِ تلامِذَتِهِ وتلميذاته؛ وهو المعلم والمرَبِّي الذي يَسْعَدُ الكُلُّ برُفْقَتِهِ وتشريفِهِ. غير أن هذا اللين الجميل يُخْفي من ورائه صلابةً وقوةً وحزماً هما من الخواصِّ اللازمة لاكتمال الشخصية التي تُشَدُّ إليها الأنظار..

لَمْ أَصْحَبْ الأستاذ المبدع ميمون حيرش، ولا اجتمعنا في سَفَرٍ طويل؛ حتى أتمَكَّنَ مِنْ سَبْرِ أغوار شخصيته؛ هي فقط تلك الأيام الثلاثة التي كانت تجمعنا ربيع كُلِّ عامٍ ونحن في زحمة اللقاء بأروقة دار الثقافة التي كانت تحتضن أشغال المهرجان الدولي للقصة القصيرة جدّاً. غير أننا حين نُحْسِنُ قراءة الإبداع، في مستوياته العمودية، يكون بمقدورنا القبض على كثير من مفاتيح الشخصية؛ شريطةَ أن يكون المبدع صادقا في كتابته، مُنْخَرِطا في اختياراته الموضوعاتية، جادّاً في أهدافه ومقاصده التي يتوخاها من وراء كتابته؛ وهذا ما يوجد لدى الأستاذ ميمون حيرش إنساناً وكاتباً..

ومن هنا، لَمْ أَتْعَبْ كثيراً في تحديد جملة من ملامح هذه الشخصية؛ أقصد الملامح النفسية الداخلية، تلك الملامح التي حَبَّبَتْهُ إلي، وجعلتني أطْلُبُ الحُصولَ على إبداعاته، وهو الأمر الذي لا أقوم به مع أيِّ كان.. فكان اللقاء الكبير به عبر الكلمة والنَّصِّ، قبل لِقاءِ الجَسَدِ وَتَعَرُّفِ الهَيْئَةِ.. وَلَمْ يُخْطِئْ القُدامى، ومنهم حازم القرطاجني (رحمه الله)، حين ذَهَبَ إلى أنَّ تَعَرُّفَ الأنْفُسِ إذا كان سابِقاً لِتَعَرُّفِ الهيئاتِ، سَهَّلَ على المرء اسْتِكْناهَ أغوارِ الشخصية في مجاميعها الجزئية والكلية..

ولعل أهم ما تجدر الإشارة إليه، في هذا الصدد، ذلك النَّفَسُ الواحد الذي يَنْتَظِمُ جميع إبداعات الرجل؛ سواء تعلق الأمر بالقصة القصيرة أم بالقصة القصيرة جدّاً. وتلك علامة من علامات الصدق الفني التي تُمَيِّزُ شخصية المبدع؛ حين يَمْتَحُ مِنْ مَعينٍ واحِدٍ أو من أوعيَةٍ متنوعةٍ، ويرنو إلى تحقيق جملة من المقاصد المتجانسة؛ الشيء الذي يجعلُكَ تقرأُ، وأنْتَ تطالعُ بَناتِ فِكْرِ هذا المبدع، نَصّاً واحِداً، بالرغم من اختلاف البناء، والانتقال من حدود جنس أدبي إلى حدود جنس أدبي آخر. ونادراً ما نقف على شيءٍ مِنْ هذا التناسب في إبداعات الساردين المعاصرين، الذين يَكْتُبُ أكثَرُهُمْ نصوصاً مختلفةً..

وتبقى كتابةُ الرجل، المرْجِعَ الأوَّلَ والأخيرَ، الذي من شأنه أن يضَعَ أيدينا على جملة من الخصائص النفسية والشكلية والموضوعاتية التي تميز نهج الكتابة لدى ميمون حيرش؛ بالرغم من هذا السبق إلى التعريف بكتابة هذا المبدع من خلال كتاب (خصائص القصة القصيرة جدّاً عند ميمون حيرش) للأستاذ عبد الواحد الجطيط، وبعض المقالات المتناثرة هنا وهناك؛ خاصة ما كتبه الأستاذ ميمون مسلك تحت عنوان (اللغة القصصية في مجموعة (ندوب) للقاص المغربي ميمون حيرش، الصادرة بالملحق الثقافي لجريدة (بيان اليوم)..

واخترتُ، في هذا الصدد، أنْ أقف عند نصَّيْنِ اثنيْنِ: (نَجِيُّ لَيْلَتي)، الواقع في ست وتسعين صفحة، والصادر عن مطابع الرباط (نت)، عام 2013، وهو من منشورات المهرجان العربي الثاني للقصة القصيرة جداً، ومجموعة (نُدوب)، الواقعة في أربع وأربعين ومائة صفحة، وهي من أكبر المجموعات القصصية على الإطلاق في هذا الجنس، والصادرة عن المطابع نفسها عام 2015. والمجموعتان معاً تبرزان، بشيء من التطور والتحوّل والتجريب والتأصيل، جوانب هامة من طريقة الرجل في الكتابة والنظر إلى قضايا مجتمعه. كما ألف ميمون حيرش، بالإضافة إلى هاتين المجموعتين، (ريف الحسناء) الصادرة عام 2012، و(النظير) التي تُعَدُّ من آخر ما كتب في مجال السرديات..

تضم مجموعة (نَجِيّ ليلتي) سبعا وثمانين أقصوصة قصيرة جدا، تَمّتْ عنونَتُها، بشكل موزع بين الكلمة المفردة (خمسا وخمسين نصّاً)؛ منها عشرين عنوانا معرفة، وخمسا وثلاثين نكرات، والكلمتين في إطار بناء الجملة الاسمية (واحد وعشرين نصّاً)، بالإضافة إلى بناء الجملة التي تستوي على أكثر من كلمتين (أحد عشر نصا). ومعنى هذا أن المبدع ميمون حيرش لم يخرج على بنية العنونة التي تعتمدها نصوص القصة القصيرة جدا، لدى جميع الذي أبدعوا في هذا الجنس الجميل.

أما المجموعة القصصية الثانية (ندوب)، وهي الأكبر من حيث الكَمُّ وعدد النصوص، فضمّتْ عشرين ومائة نصٍّ قصصي قصير جدّاً، تمّتْ عنونَتُها وفق الأسلوب نفسه؛ أي أنَّ بنيةَ الكلمة الواحدة هي الغالبةُ (تسعا وثمانين أقصوصة)؛ منها (أربعا وثمانين قصة قصيرة جدا) عناوينها نكرات، في حين خمس قصص فقط هي التي جاءت مُعَرَّفَةً، بالإضافة إلى (واحد وعشرين نصّ) تمّتْ عنونتُها وفق نظام الجملة الاسمية بكلمتين، وعشر قصص امتدت عنونَتُها إلى أكثر من كلمتين..

وما يلفت الانتباه في هذا الجانب الذي أردت الوقوف عنده، هو أن الأستاذ ميمون حيرش، يمنح بنية الجملة حيّزاً مُعْتَبَراً في العنونة التي يرتضيها لقصصه القصيرة جدّاً؛ وهو الأمر الذي يَنْدُرُ وجودُهُ لدى غيره من السادرين والساردات، الذين يميلون، غالبا، إلى العنونة القصيرة، في كلمة واحدةٍ أو كلمتين. ومن هنا، نجد بأن القصة القصيرة جدّاً لدى المبدع ميمون حيرش، تبدأ من العنوان الذي يُعَبِّرُ، في أكثر الأحيان، عن (مُعَيِّنٍ) دال على ما سيأتي الحديث عنه في متن الأقصوصة؛ وهذا تجريب مُعْتَبَرٌ لدى القاص، تَمَّ فيه الانتقال من المجموعة الأولى (نجِيُّ ليلتي)، إلى المجموعة الثانية (ندوب) التي وَقَعَ فيها التأصيل.

ذلك التأصيل الذي لا يقف فقط عند حدود الموضوعات والمعاني الدالَّةِ عليها القصص، وإنما يتعدى ذلك إلى القوالب والأشكال التي تُفْرَغُ فيها الموضوعات والمعاني. وهذا يفيد بأن القاص ميمون حيرش، مبدع يُجِيدُ الانتظار والامتلاء مِمّا يقَعُ بين يديه من نصوص غيره؛ قصد الاستفادة من جميع أشكال التجريب المطروحة في هذا الجنس، وبعد ذلك يأتي، وقَدْ أدلى هو الآخَرُ بِدَلْوِهِ في هذا التجريب، إلى التأصيل الذي يحمله إلى مستوى المبدع العارِفِ بأسرار الصنعة. والحقَّ أقولُ، إنه نادراً ما وجدتُ مبدعةً أو مبدعاً يحسِنُ الإنصات إلى تجارُبِ الآخرين، كما هو الحال لدى الأستاذ ميمون حيرش.

إنه المبدع المتربّص بما يَحْدُثُ مِنْ حولِهِ؛ الذي يستفيد مِنْ كُلِّ صغيرة وكبيرة على مستوى الأشكال، المتَشَبّعُ بكتاباتِ غيره، الباحثُ طوال مرحلة الاختمار على الجديد في مستوى الموضوعات والمعاني. وهذا ما جعل هاتين المجموعتين تنطويان على دُرَرٍ فريدةٍ، لَمْ تأْتِ شاردة، بقدر ما إنها كانت مِنْ عَمَلِ الرَّوِيّةِ الهادئةِ، والتأملِ الساكن المتسائل، والصنعة البارعة التي تَمَكَّنَ منها المبدع بعد طول مِراسٍ، وانتظار في الظِّلِّ.

وإذا كان هذا الجانب في كتابة الأستاذ ميمون حيرش؛ جانب التجريب على مستوى الأشكال، مِمّا يسيل كثيراً من الحِبْرِ، خاصة في الكيفية التي ينظر منها السارد إلى بنية هذه القصص، فإن الاختيارات الموضوعاتية في جانبها الميمالِ إلى التقنية هو الذي استرعى انتباهي في كتابة هذا المبدع. وبالرغم من ذلك، لا بد من كلمة بهذا

الخصوص؛ تَهُمُّ بالدرجة الأولى بنية النص السردي القصير جدا، خاصة تلبيةَ قاعدة (الإيجاز) التي تبقى رُكْنا أساسيا في هذا الجنس الأدبي.. وهنا أيضا فائدة، تكمن أساسا في هذا التفاوت في أحجام النصوص القصصية القصيرة جدا. ذلك بأن قارئ نصوص المجموعة الأولى (نَجِيُّ ليلتي)، يلاحظ أن قدراً كبيراً من القصص جاء في بنية سردية، نوعاً ما طويلة، بالمقارنة مع النصوص التي خَضَعَتْ فعلا لنظام القاعدة المبنية على الإيجاز؛ وهذا نفسُهُ تجريبٌ استفاد منه القاص أيّما استفادة.

أما حين يقرأ المتلقي نصوص مجموعة (ندوب)، فإنه سيُلامس، عن قرب، تأصيل قاعدة الإيجاز؛ حيث جاءت القصص في بنية تستجيب لهذا الركن الأساس في كتابة جنس القصة القصيرة جدا. وكُلُّ هذا لأن ميمون حيرش يُحْسِنُ الاستماع إلى ذاته، كما يُحْسِنُ التوافق مع ما وجَبَ أن يكون عليه بناء هذه النصوص. إنه الانتقال السريع الهادئ من التجريب إلى التأصيل؛ سواء تعلق الأمر بالأشكال والقوالب، أم بالموضوعات والمعاني؛ وتلك خصلة متأصلة في تجربة هذا المبدع القارئ..

شيءُ آخر لا يجب أن يغيب عنا، ونحن نطالع نصوص الأستاذ ميمون حيرش، ونادرا ما وقفتُ عليه عند غيره من كاتباتِ وكُتّابِ هذا الجنس، إلا القليلين؛ وهو اعتناؤه الفائق بنصوصه، التي لا يَخْرُجُ بها إلى قُرّائِهِ إلا وقد أعَدَّ لها المَرْكَبَ الحَسَنَ الذي يليقُ بها؛ خاصة ما يتصل بالنصوص الموازية والعتبات المواكبة للقصص. المبدع ميمون حيرش لا يترك إصدار نصوصه لصدفة الناشر واختياراته التي غالبا ما تكون تجارية محضة؛ بل إنه ينتقي لنصوصه الأجمل والأحسن والأليق.

كما وجبت الإشارة إلى أن هذا الرجل من تلك الطينة التي تعيدُ النظر، باستمرار، فيما تكتُبُهُ؛ وذاك هو طريق التشذيب والتنقيح والمراجعة والإضافة والحذف والتغيير؛ كما نصَّ على ذلك العِمادُ الأصبهاني (رحمه الله) فيمَ ذَكَرَهُ في هذا الشأن. فلا أثر لتكرار النصوص أو عناوين النصوص، كما وَقَفْتُ على ذلك في سُرودٍ كثيرةٍ من هذا الجنس؛ حيث يتكرر النص أو مضمونه أو عباراته أكثر من مرة داخل المجموعة. بالإضافة إلى الاشتغال بالعنوان نفسه لأكثر من نصٍّ واحِدٍ. وهذا لا يليق بالإبداع ولا بالمبدعين ولا بالشأن الثقافي في بلادنا..

ضِفْ إلى ذلك أنَّ المُبْدِعَ الرّقيقَ ميمون حيرش شَديدُ الحِرْصِ على نقاء لغته وسلامتها؛ فهو يختار اللفظ المناسب للمعنى المناسب، ويتشدد في أن تخرج نصوصه في أسلوب بسيط؛ يستمد قوته من تلك الاختيارات السليمة التي يقوم بها القاص ابتداء. فهو لا يترك أمر اللغة للصدفة أو الارتجال؛ لإيمانه الواثق بأن اللغة هي كُلُّ شيءٍ للنجاح في هذا الجنس السردي القصير جدّاً الذي توزن اللفظة فيه بميزان الذهب؛ لا زيادة ولا نقصان، إذ أن الميل الصغير، من هذه الجهة أو تلك، من شأنه أن ينسف جمالية الأقصوصة وأدبيتها المنشودة في هذا الجانب..

قديماً ميَّزَتِ العَرَبُ، وهي في أسْمى مراتِبِ اعْتِنائِها بالشِّعْرِ، بين أشكالٍ مُتَعَدِّدَةٍ مِنَ النَّظْمِ؛ فَذَكَروا البيتَ المُفْرَدَ وَدَعَوْهُ يَتيماً، وَبَيْنَ البيْتَيْنِ والثلاثة نُتْفَة، ومن أرْبَعَةٍ إلى تِسْعَةٍ مُقَطَّعَة أو مقطوعة، وفوق العَشَرَةِ قصيدة، وإذا طالتِ القصيدة طولاً واضِحاً دَعِيَتْ مُطَوَّلة او مُعَلَّقَة؛ مع الأخْذِ بعين الاعْتِبارِ خَبَرَ التَّعْليقِ كما نَصَّتْ عليه كُتُبُ

الأدبِ والأخْبارِ والطبقاتِ. وإذا كنتُ قد وَقَفْتُ عند هذه الملاحظةِ، فذلِكَ لِوَجْهٍ من الشَّبَهِ، بديعٍ للغايةِ، بين القصة القصيرة جدّاً وما دَعَتْه

ذلِكَ بِأَنَّ النُّتْفَةَ التي تقوم في بَيْتَيْنِ أو ثلاثةٍ، تُشْبِهُ القصة القصيرة جدّاً، من جِهَةِ أنَّ في كِلَيْهِما اقتِصادٌ في اللفظ، وتكثيفٌ للدلالة، بالإضافة إلى الوحدة العضوية والموضوعية، والتعالي البلاغي الجمالي.. فكما أنَّ الشاعر العربي القديم حَرِصَ على أنْ تكُونَ النُّتْفَةُ مِنْ شِعْرِهِ جامِعَةً مانِعَةً، موجَزَةً مُرَكَّزَةً، بديعَةً بليغَةً؛ كذلكَ الشأنُ بالنسبة إلى كاتِبِ أو كاتِبَةِ القِصَّةِ القصيرةِ جدّاً، حيث نَقِفُ على الخصائصِ نَفْسِها؛ سواءٌ تَعَلَّقَ الأمرُ بِبِنْيَةِ القِصَّةِ القصيرة جدّاً، أمِ المقاصِدِ، والمحرِّكاتِ والمَوَجِّهاتِ التي تَقِفُ مِنْ وراءِ إبداعِ هذا الجنس الأدبي الجميل.

لقد آمَنَ مُبْدِعو ومُبْدِعاتُ القِصَّةِ القصيرة جدّاً بالإيجاز وتكثيف الدلالة صورةً ومقصِداً مِنْ أَسْمى مقاصِدِ البلاغة العربية؛ لذلك مالوا إلى هذا النَّمَطِ من التَّعْبيرِ الذي بِمَقْدورِهِ اخْتِزالُ التجارب والظواهِرِ والقَضايا في حَيِّزٍ صغيرٍ تُشَكِّلُ نَسيجَهُ جُمْلَةٌ من الأَلْفاظِ المخْتارَةِ اختِياراً.. أَذْكُرُ أن أبا هلال العسكري (ت. 395 ه)، وهو بِصَدَدِ جَمْعِ تعاريف البلاغة في مؤلَّفِهِ (كتابُ الصِّناعَتَيْنِ)، سأَلَ أعْرابياً: ما البلاغَةُ؟ فَفَتَحَ الأعرابي فاهُ وأَخْرَجَ لِسانَهُ؛ كِنايَةً على أنَّ البلاغَةَ مَعْقودَةٌ بِبَراعَةِ التَّعبير، وجمالِ البلاغة، وحُسْنِ توظيف اللُّغَةِ في خَلْقِ الدلالاتِ؛ وهذه قِمَّةٌ في الإيجازِ الذي هو رُكْنٌ وأسَاسٌ في الكلامِ الذي مِنْ شأْنِهِ التَّأْثيرُ في النُّفوسِ..

وَهذا يُفيدُ بِأَنَّ اخْتيارَ جِنْسِ القِصَّةِ القصيرةِ جدّاً، مَرْكَباً لِلتَّعْبيرِ وَالإبْداعِ لَدى هذِهِ الطّائِفَةِ مِنَ الأُدَباءِ والمبدعين، الذُّكورِ مِنْهُمْ وَالإناثِ، اخْتيارِ في أسْمى مراتِبِ الذَّكاءِ. ذلِكَ بِأَنَّ حاجَةَ العَصْرِ الَّتي لَمْ تَعُدْ تُطيقُ الْبَقاءَ لِساعَاتٍ طِوالٍ حُيالَ نَصٍّ روائِيٍّ من عشراتِ أو مئاتِ الصفحاتِ، أو قصيدةٍ تَرْبو أبياتُها على المائةِ أو تزيدُ؛ فَرَضَتْ على المبْدِعِ البحثَ عن أساليبَ جديدةٍ في إيصالِ معانيهِ وحاجاتِهِ ومقاصِدِهِ إلى الآخَرِ/ المتلقي. وهكذا كانت القصة القصيرةُ جدّاً، الجِنْسَ الأدَبِيَّ الْقَمينَ بتحقيقِ هذا الغَرَضِ في الإبْلاغِ، دون التَّفْريطِ في الجوانِبِ الفنيةِ والجماليةِ التي مِنْ شأْنِها خِدْمَةُ الدَّرْسِ البَلاغِيِّ والأسلوبي العربِيَّيْنِ خِدْمَةً جديدةً، تَجْعَلُهُ (الدَّرْس) يَرْفُلُ في أثْواب حديثة تُوازي حاجاتِ العَصْرِ ومُسْتَلْزَماتِهِ التَّواصلِيَّةِ.

وإذا كانَ كثيرٌ مِنَ الدّارسينَ قَدِ اجْتَهَدوا، أيَّما اجْتِهادٍ، في التَّعْريفِ بهذا الجِنْسِ الأدبِيِّ الجميلِ الأنيقِ، الْخَفيفِ الظِلِّ، الكَثيرِ الفائِدَةِ، بالإضافةِ إلى البَحْثِ في أُصولِهِ ومُقابِلاتِهِ هنا وهُناكَ في عَدَدٍ مِنَ الثقافاتِ الإنسانية القديمة والحديثة والمعاصرة، فإنَّ الدراسةَ التي أَقْتَرِحُ على القارئِ العزيزِ في هذا البحثِ، إنَّما تَرْنو إلى إبْرازِ جُمْلَةٍ من خُصوصياتِ هذا الجنْسِ الأدبي، انْطِلاقاً من الوقوفِ عند عَدَدٍ مِنَ النماذِجِ الإبداعية التي مَثَّلَتْهُ داخِلَ المغرب وخارِجَهُ. ومِثْلُ هذا السَّعْيِ هو الَّذي سَيُمَكِّنُ، في نهايةِ المطافِ، مِنَ التَّوْصيفِ الحَسَنِ والسَّليمِ لِما يُمْكِنُ أنْ تُعَبِّرَ عنه القِصَّةُ القصيرةُ جدّاً، بالإضافَةِ إلى مَكانَتِها وسْطَ الأجْناسِ الأدبية القريبةِ منها؛ كالقصة القصيرة والرواية والحكاية في صورتها التقليدية القديمة..

لَقَدْ أَدْرَكْتُ، منذُ زَمَنٍ، بأنَّ الطريقَ الأَمْثَلَ إلى التعريفِ بأَيِّ أَمْرٍ مِنَ الأُمورِ، إنَّما هو الإلْمامُ بالنصوص والنماذِجِ التي تُمَثِّلُهُ خَيْرَ تَمْثيلٍ، ثُمَّ تصْنيفها ودِراسَته وتحليلُها؛ بُغْيَةَ الوقوفِ على الخصائصِ والمعَيِّناتِ التي تُؤَطِّرُ

وُجودَها داخِلَ النَّسيجِ الإبداعي الفَنِّيِّ للسَّرْدياتِ من جهة، والنَّسيجِ الإبداعِيِّ للفَنِّ بِرُمَّتِهِ، خاصَّةً ما تَعَلَّقَ منه بِدُنيا الأدبِ. هكذا آمَنْتُ بأنَّ الدِّراسَةَ، وَوَحْدَها الدراسةُ هِيَ القَمينَةُ بإمْدادِنا بالتعريفاتِ السَّليمةِ والضابِطَةِ للظاهرةِ الإبداعية التي نَقِفُ عندها؛ كما هو الحالُ الآنَ في جنسِ القِصَّةِ القصيرةِ جدّاً.

ثُمَّ إنَّها الدراسَةُ، والدِّراسَةُ وَحْدَها الكَفيلَةُ بِوَضْعِ أيْدينا على مواضِعِ الخطأ والصَّوابِ في توجيهِ هذا الجنْسِ والكتابة فيهِ؛ جِسْراً مِنْ جُسور كثيرةٍ نَصْنَعُها في تَواصُلِنا مع الآخَرِ. ذلك بأنَّ الكتابَةَ في جِنْسِ القصَّةِ القصيرةِ جدّاً، لَمْ تَسْلَمْ، في كثيرٍ مِنَ الأحْيانِ، من مَزالِقِ وأخطاء، خاصَّةً وأنَّنا في مرحلةِ التَّأْسيسِ لجِنْسٍ أدبي جديدٍ، ظَهَرَ، في المغرب، مع نهاياتِ العِقْدِ الأخير مِنَ القرن الماضي وإطْلالَةِ الألْفِيةِ الثالثة، وإنْ كان ظُهورُ هذا الفَنِّ يعودُ إلى ما يُقارِبُ القَرْنَ من الزَّمَنِ، في آدابٍ وثقافات أخرى. وقديماً قال الأمامُ أبو هلال العسكري: (البداية مَزَلَّةٌ)، وكثيراً ما يَقَعُ المؤَسِّسونَ في أخطاء ومَزالِق، يَتَجاوَزُها الَّذين يأْتونَ مِنْ بَعْدِهِمْ. وكما حَصَلَ هذا في كِتابَةِ القِصَّةِ القصيرة جدّاً، فإنَّهُ حَدَثَ أيْضاً في كتاباتٍ أخرى..

والغالِبُ أَنْ يكونَ القاصُّ أو القاصَّةُ أو الروائي أو الروائيةُ هو مَنْ يَتَحَوَّلُ إلى كتابة القصَّةِ القصيرةِ جدّاً. غَيْرَ أنَّ هذا لَمْ يَمْنَعْ الشَّواعِرَ والشعراءَ، خاصَّةً أولئك الَّذينَ لا يُقَيِّدونَ إبداعَهُمْ بِوَزْنٍ مِنْ أوزانِ الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو نِظامٍ تَفْعيلِيٍّ مِنْ أنْظِمَةِ الشاعرةِ نازِك الملائكة؛ لَمْ يَمْنَعْ هؤلاءِ من الكتابَةِ في هذا الجِنْسِ؛ إذْ غالِباً ما يكونُ النَّصُّ القصيرُ في الشِّعْرِ، وهذا ما يَتَوَهَّمُهُ كثيرونَ، قريباً في فَحْواهُ وبنائِهِ، مِنْ فَحْوى وبناءِ القصَّةِ القصيرةِ جدّاً. وغالِباً ما يكونُ التَّحَوُّلُ مِنْ هذا إلى ذاكَ، كَما يُظَنُّ للأسَفِ، مَيْسوراً. بَلْ إنَّنا كثيراً ما وَجَدْنا صُعوباتٍ جَمَّةً في الحَسْمِ داخِلَ النَّصِّ الواحِدِ: أ هُوَ مِنَ الشِّعْرِ الذي لا يَتَقَيَّدُ بِوَزْنٍ، حتّى لا أَقول، كَما يُخْطِئُ البَعْضُ (قصيدة النَّثْرِ؛ لأنها شيءٌ آخر تماما، أمْ مِنْ جِنْسِ القِصَّةِ القصيرةِ جدّاً.

لَقَدْ تَبَيَّنَ لي، وأنا أقرأ عدداً من المجموعاتِ التي أَوْقَفَها مُبْدِعوها ومُبْدِعاتُها على فَنِّ القِصَّةِ القصيرةِ جدّاً، بِأَنَّ هذه الكتابة أشْبَه ما تكونُ بِـ (الطَّبيبِ/ الْحَكيمِ) الَّذي تَكْمُنُ رِسالَتُهُ في تَشْخيصِ داءِ الْمَريضِ، وَوَصْفِ الدَّواءِ الْمناسِبِ لَهُ. والقصودُ مِنْ هذا التَّشْبيهِ أَنَّ كُلَّ قِصَّةٍ قصيرةٍ جدّاً، وَجَبَ أَنْ تَنْطَوي على هذَيْنِ الْمَقْصِدَيْنِ: تَشْخيصُ الدّاءِ، وَوَصْفُ الدَّواءِ. فأمّا التَّشْخيصُ، فَيَنْصَبُّ على الوقوفِ عند الظواهِرِ والقضايا الفاسِدة التي تَنْخُرُ جِسْمَ المجتمع والأفرادِ الَّذين يُكَوِّنونَ لُحْمَتَهُ. ويكونُ هذا التَّشْخيصُ إمّا عن طريقِ التعريف بتلك الظاهِرَةِ أو الإشارةِ إليْها أو نَقْدِها. في حين أنَّ وَصْفَ الدَّواء يَتَعَلَّقُ بِاقْتِراحِ الحُلولِ النّاجِعَةِ الَّتي مِنْ شَأْنِها إخْراجُ المجْتَمَعِ مِمّا هُوَ فيه مِنْ رذائِل.

وقَدْ تَسْكُتُ القِصَّةُ القصيرةُ جدّاً عَنْ الرُّكْنِ الثاني، وهوَ وَصْفُ الدَّواءِ، مُكْتَفِيَةً بِالرُّكْنِ الأوَّلِ الكامِنِ في وَصْفِ الدّاءِ وتَعْرِيَتِهِ. وَلَعَلَّهُ الوَجْهُ الغالِبُ على الكتابةِ في هذا الْفَنِّ البديعِ؛ إذْ نادِراً ما يَمُرُّ السّارِدُ أوِ السّارِدَةُ مِنْ مُسْتَوى تَشْخيصِ الدّاءِ والتعريف بالحالة السَّيِّئَةِ التي يَحْياها المجتمع، إلى مُسْتَوى وَصْفِ الدَّواءِ الذي يُؤْتى فيه بالحلولِ والاقْتِراحاتِ القَمينَةِ بِتَصْحيح الوَضْعِيةِ التي يَعيشُها المجتمع والوُصولِ بِأَهْلِهِ إلى بَرِّ الأمانِ..

ويبقى البناء الموجز الذي حرص الأستاذ ميمون حيرش أن يكون قالبا لنصوصه القصصية، الميزة الشكلية الكبرى التي تُخَصِّصُ هذا الجنس.. لقد فهم كثير من المبدعات والمبدعين لهذا النوع الأدبي، بأن القصة القصيرة جدا هي الاقتصاد المفرط الشديد في اللفظ؛ حتى إن بعضَهم كتب نصوصا قصصية قصيرة جدا في كلمتين وثلاث وأربع كلمات. ولا علاقة لمثل هذا الإجراء بالقصة ولا بالعمل السردي، الذي يقتضي أن يكون الفعل القصصي قائما على الحكي الذي تباشر أمره شخصيات في مكان وزمان مشار إليهما. فما معنى أن نكتب قصة قصيرة جدا خارج مكونات القص التي تستعيد جملة من التقنيات المتمحورة بالأساس حول حدث معين؟! فليست القصة القصيرة جدا، كما فهم الكثيرون، منظرا طبيعيا جامدا، أو صورة فوتوغرافية ساكنة يتم نقل معالمها، وليست أيضا شكلا مصكوكا، يباشر الكتابة فيه المبدع، وكأنه يستعيد جِماع منظر (بانورامي). القصة نتاج حكائي يقوم على ثلاثة محاور أساسية، هي: التواصل، والرغبة، والصراع؛ الذي يبقى أهم مكون سردي في القصة..

كما تجدر الإشارة إلى أن القصة القصيرة جدا ليست بذلك الطول الذي يجعلها تقع في حدود القصة القصيرة أو تتعدى ذلك. وهذا ما وقع فيه بعضٌ آخرٌ ممن كتبوا في هذا الجنس الأدبي، حيث أبدعوا قصصا تتجاوز في كمها الصفحة والصفحتين؛ وليس الأمر كذلك. ومثل هذه التجاوزات في بناء عمارة هذا الجنس الأدبي الجديد القديم هي التي دعتني إلى التَّرَيُّثِ في كتابة هذا المدخل الذي عقدته لهذه الدراسة، ثم بعد ذلك في تدبيج حديث النشأة؛ وذلك في التبشير بمرحلة ثالثة أو رابعة من عمر هذا النوع الأدبي، إذ ما يزال الاضطراب والفوضى يكتنفان كثيرا من التجارب الإبداعية التي خاضت في هذا الطقس..

ومن هنا أمكن القول بأن القصة القصيرة جدا، لا هي من ذلك التشكيل المجحف على مستوى اللفظ، ولا هي من صنف الكتابة التي تتوالى فيها الأسطر والصفحات، بل هي جنس أدبي يتوخى السبيل بين هذا وذاك، نحو القارئ، في قالب فني بديع؛ فيه من الإيجاز شيء، ومن تكثيف الدلالة شيء، بالإضافة إلى الإيحاء والتلميح والعبارة البليغة. كما يجدر بمبدع القصة القصيرة جدا أن يتذكر بأن القصة القصيرة جدا، كسائر الفنون السردية، تتطلب بحزم أركان القص، من شخصيات وزمان ومكان وأحداث وغير ذلك من مكونات وإجراءات السرد.

كما تجدر الإشارة إلى أمر آخر في غاية الأهمية، يكمن أساسا في أن القصة القصيرة جدا، هي ذلك النص القصير جدا الذي يعبِّرُ فيه مبدِعُهُ، انطلاقا من (وضعية حكائية خاضعة للتحولات ومنطق الصراع بين الشخصيات)، أو أن يتصور المبدع شخصياته، التي سيبني بها أقصوصته، موجودةً في (وضعية)/ (حالة/ سياق من السياقات) الاجتماعية أو الأخلاقية أو السياسية أو غير ذلك.. تلك الوضعية الحكائية المتحولة التي ستفضي إلى إلحاق جملة من المكونات الأخرى بالأقصوصة؛ مثل الشخصيات والزمان والمكان والأحداث، والحوار، بالإضافة إلى عدد من تقنيات السرد؛ بحسب ما تتطلبه الوضعية الحكائية التي اجتمعت فيها كل هذه المكونات..

غير أن اللافت للنظر في كتابة القصة القصيرة جدا، أننا في كل مرة نجد أنفسنا حُيال (كتابة تيليغرافية)، تتحول معها القصة القصيرة جدا إلى مجرد (تيليغراف) يبعث به المبدع إلى المتلقي. والداعي إلى مثل هذا (العيب)، انطلاق الكاتب، في كتابة أقصوصته، من وضعية ساكنة جامدة، لا تطور فيها ولا تحول ولا أحداث ولا صراع؛

وهو ما يحيل أساسا على (البورتريه/ الصورة/ أو اللوحة)؛ وإن كانت هذه المسميات كلها تنطوي على جملة من التحولات التي يفهمها نقاد فن التصوير والتشكيل.. الشيء الذي يَنْأَى بهذه الأقصوصة عن مجال الحكي، إذ تكتفي بتقديم شخصياتها وأفعالهم في وضعية واحدة جامدة لا تخضع للتحولات والتغييرات التي يفرضها منطق الصراع داخل الحكي.

وإذا كانت كثير من الوضعيات الساكنة، كما هو الحال في اللوحات التشكيلية والصورة الفوتوغرافية، تعبر، عن التحولات والصراع والحركة والتطور، من خلال مكوناتها الفاعلة؛ مثل الألوان، ومساقط الضوء، وأبعاد الطول والعرض، والظلال المتناثرة هنا وهناك على فضاء اللوحة أو الصورة الفوتوغرافية..، فإن الأمر ليس كذلك بالمرة بالنسبة إلى نصوص القصة القصيرة جدا التي يكتبها أصحابُها في وضعية ساكنة، تَمَّ فيها التفريط في مكونات الحكي، التي تُعْرِبُ عن كينونتها المتحولة؛ وهي الشخوص والزمان والمكان والحداث والأفعال ومقامات الصراع، بالإضافة إلى ما يناسب معمار القصة القصيرة جدا من تقنيات السرد.. وهنا بالذات، نعود إلى طرح السؤال: ما موقع هذه المكونات في فضاء القصة القصيرة جدا؟

إننا في حاجة ماسة إلى قصة قصيرة جدا تستعيد مكونات الحكي، وتتعامل بلباقة كبيرة مع قواعد السرد، وليس رسالة تيليغرافية هي أقرب ما تكون إلى الصورة الجامدة، بالرغم من أن للصورة واللوحة وسائلهما التي تعبران من خلالهما عن التحولات ومنطق الصراع كما سبقت الإشارة إلى ذلك. إلا أن ما يصدق على اللوحة أو الصورة، لا يصدق بالتناسب نفسه على الكتابة القصصية.. ومثل هذه الأمور التي نقف عندها تباعا، منذ بدأنا تتبع مفهوم القصة القصيرة جدا انطلاقا من خصوصياتها وما يمكن أن يقوم شرطا من شروطها، هي التي جعلتني أرجئ الحديث عن مرحلة ازدهار هذا الفن الذي لا يزال يتلمس طريقه نحو الصورة المثلى التي تكْتُبُهُ كتابَةً سليمة واعية منافسةً..

ولعل هذا هو مكمن الصعوبة الحقيقية بالنسبة إلى كثيرين من مبدعات ومبدعي القصة القصيرة جدا، وهي أن يكتبوا للقارئ، في حيز قصير جدا، قصة تتوافر على مكونات الحكي، وتقدم بين يدي القارئ وضعية مُشْكِلَةً، تعالجُ من خلالها قضية أو ظاهرة من الظواهر الاجتماعية أو السياسية أو القيمية الأخلاقية أو غير ذلك. ثم إنها القصة القصيرة جدا، التي سيتلَقَّفُها، بعد حين من الزمن، الدارس والناقد/ القارئ العلِمُ؛ ليُمَيِّزَ فيها بين جملة من محاور الحكي؛ كمحور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع.

ثم يكون بمقدور هذا الدارس أو الناقد استعادة أحداث هذه القصة القصيرة جدا، وفق نموذج عاملي؛ يحضر فيه العامل المرسل والعامل المرسَلُ إليه، والعامل الذات، والعامل الموضوع، والعوامل المساعدة، والعوامل المعاكسة. كما يكون بمقدور هذا الناقد أو الدارس، الوقوف ضمن القصة نفسِها عند ما دعاه، مثلا، (رولان بارت/ Rolland Barthes) بالوظائف الأساسية والوظائف الثانوية. ثم في نهاية المطاف، يكون في استطاعة هذا الناقد أو الدارس في وضعية تسمح له بتعيين أنواع الرؤية التي تكتنف هذا النص القصير جدا، بالإضافة إلى رسم معالم (مسار سردي/ Parcours narratif)، يستعيد خصوصيات هذه (الومضة) السريعة.

ذاك هو مَكْمَنُ الصعوبة بالنسبة إلى كُتّابِ وكاتباتِ هذا الجنس الأدبي البديع؛ فإلى أي حد يستطيع القاص كتابة قصة قصيرة جدا، تسمح بكل هذه الأمور التي سبق الحديث عنها. إنه فعلا الصعب الممتنع؛ حتى لا أقول (السهل الممتنع) الذي قد يتأبى ويستحيل في بعض الأحيان؛ غير أنه ليس مستحيلا بالمرة بالنسبة إلى الأذكياء من الذين تمكنوا من تكريس عدد من التجارب في منحى الكتابة السردية. ذلك بأننا نقرأ ضمن (ريبيرتوار) القصة القصيرة جدا التي كتبها المغاربة، عددا كبيرا من النصوص الجادة التي نجح فيها أصحابها إلى حدٍّ بعيدٍ، في تَمَثُّلِ هذه الخصوصيات وغيرها مما سنأتي إلى ذكره، ودون الإخلال بنظام وشروط الكتابة في هذا النوع الأدبي..

ولا بد، بعد كل هذا، من الإشارة إلى أمر هام، يكمن أساسا في أن بلوغ مستوى عال في كتابة القصة القصيرة جدا، أشبه عندي، ببلوغ الشاعر مستوى رفيعا يسمح له بالتفوق في كتابة قصيدة النثر في مفهومها العالي الذي مارسه الشاعر (الماغوط) وغيره، وليس (قصيدة النثر) في صورتها المتحررة من كل وزن وقافية، ومن جميع شروط الكتابة الشعرية؛ أي أن يكتب المرء نثرا ينمقه بجملة من الأجراس الموسيقية التي يضعها هنا وهناك متوهما بأنه يكتب شعرا، وما هو بشعر؛ وحدُّهُ أن يُدْعى بنعت (الشعر الحر/ Vers libre) في مفهومه الفرنسي، وليس الذي جاءت به الشاعرة نازك الملائكة وجماعة بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم..

إن كاتب القصة القصيرة جدا، مطالبٌ أكثرَ مِنْ أَيٍّ كانَ بأنْ يَعِيَ مقوماتِ الكتابة في هذا الجنس؛ وهو الأمر الذي منحه ميمون حيرش الوقتَ الكافي للاختمار والفهم؛ الشيء الذي مكَّنَهُ من النجاح في تجربته التي جاءت في أفق انتظار أركان الكتابة في هذا الجنس، كما جاءت في أفق انتظار القارئ الذي يستمتع وينتشي وهو يقرأ نصوص هاتين المجموعتين اللتين، بالنسبة إليَّ، من أنقى نماذج الكتابة في هذا الفن السهل الممتنع.

وقبل الوقوف عند واحدة من أبرز خصوصيات الكتابة لدى ميمون حيرش: الوصف، أرى من اللازم تبيان بعض الفروق التي لا زال كثيرون يخلطون فيها؛ وهو الأمر الذي لم يحصل لدى هذا المبدع. فمما وجب أن يُعْرَفَ في هذا الصدد أن ليس السرد هو الحكاية أو القصة، كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما السردُ هو مجموع التقنيات والأدواتِ والإجراءات التي يؤول إليها السّارِد، وهو بصدد كتابة رواية أو قصَّةٍ. فالسَّرْدُ إجراءاتٌ تقنية، في حين أنّ الحكايةَ أو القصّة هي تلك المادّةُ الخام من الأحداث والأخبار التي سيُؤَلِّفُ الساردُ بينها، ويجمع شَتاتَها، ويُنَسِّقُ فيما بينها، عن طريق توظيف هذه الإجراءات والأدوات والقواعد التي يحتويها (عِلْمُ السّرد/Narratologie)؛ مثل التوزيعات المتعلقة بالزمان، وأنواع الأمكنة، والشخصيات، وأشكال الحوار، وتقنيات الحذف، والاستباق، والاسترجاع، وأنواع الوصف، وغير ذلك من القواعد التي يحتويها هذا العلم، وهي المسؤولة عن حياكة القصة؛ لتَخْرُجُ لنا في الشكل الذي نقرأها به..

ومِنْ هُنا، أَمْكَنَ الْقَوْلُ بِأَنَّ الحِكايَةَ أَوِ الْقِصَّةَ/ المادَّةَ الخام واحِدةٌ مُفْرَدَةٌ، في حِينِ أَنَّ السَّرْدَ مُتَعَدِّدٌ؛ لأنَّ السَّرْدَ طريقةٌ في الحكي. والحكاية الواحدة، كما هو الحالُ في النُّكْتَةِ التي نَسْتَمِعُ إليها من فَمِ مَنْ يُلْقيها على

أسماعنا للمرَّةِ الأولى، يُمْكِنُ أنْ تُحْكى، بَعْدَ ذلكَ، بِما لا حَصْرَ لهُ مِنَ الطُّرُقِ؛ أي بما لا حَصْرَ له من السُّرودِ؛ إذ لِكُلِّ واحِدٍ منّا طريقتُهُ في الحَكْيِ..

وإذا كانت البنيات السردية تتميز، باعتبارها شكلا كونيا عاما، بنوع من الاستقلال، من حيث التنظيم والوجود، عن البنيات الخطابية، فإنها تعد في الآن نفسه وعاء تصب داخله المضامين الخاصة بهذا النص أو ذاك. وبعبارة أخرى، فإن النص السردي لا يتحدد من خلال خطاطاته السردية، ولكنَّه يتحدد من خلال التحققات المتنوعة لهذه الخطاطة. ولا يمكن فصل هذه التحققات، بأشكالها المختلفة، عن الإكراهات التي يفرضها الشكل الخطابي؛ باعتباره استثمارا دلاليا يمنح النص السردي تلوينه الثقافي الخاص. فإذا أمكن اعتبار البنيات السردية خاصية عامة للمتخيل الإنساني، فإن التشكلات الخطابية- الحوافز والثيمات- رغم قابليتها للتعميم، وقابليتها للانتقال من لسان إلى لسان، تظل خاضعة لمصفاة تحدد نسبيتها، وتربطها بعوالم سميائية/ ثقافية خاصة بمجموعة بشرية من المجموعات..

ولنا، بعْدَ هذا أنْ نتساءَلَ: مِنْ أيْنَ جاءَنا هذا السَّرْدُ؟ وبالرغْمِ مِنْ أنَّ طُرُقَ والنَّماذِجُ المصاحِبَةَ للتَّدْليلِ على عناصِرِ الجوابِ كثيرةٌ، إلا أنّني سأقْتَصِرُ على نموذَجٍ واحد، أُقَرِّبُ مِنْ خلالهن مرَّةً أخرى، هذه المفارقة الحاصلة بين السّرد والحكاية. والمقصود هنا الباحث والناقد الروسي (فلاديمير بروب/ Vladimir Propp) صاحب كتاب (مورفولوجية الخرافة/ Morphologie du conte) الذي استطاع، مِنْ خلالِ استقراء الحكايات التي كانت منتشرة في البيئة الروسية لما كان عليه الاتحاد السوفياتي سابقا؛ اسْتطاع أنْ يصِلَ إلى إحصاء إحدى وثلاثين وظيفة قابلة لأن تقلص في دوائر لا يتعدى عددها سبع دوائر وهي: دائرة الفعل المعتدي، ودائرة الفعل الواهب، ودائرة الفعل المساعد، ودائرة فعل الأميرة، ودائرة فعل الموكل، ودائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف..

ولا أَحَدَ يَنْفِي أَنَّ دِراسَتَهُ هذِهِ كانَتْ رائِدَةً؛ وريادتُها تَكْمُنُ في كَوْنِها فَتَحَتْ آفاقا واسِعَةً أَمَامَ حَقْلِ السِيمْيائِياتِ السَّرْديةِ؛ لِتَطْوِيرِ مَنْهَجِهَا وَآلياتِ اشْتِغالِها؛ بَلْ وَسَاهَمَتْ في بِناءِ مَدارِسَ نَقْدِيَّةٍ بِكامِلِها، وفي طَليعَتِها مَدْرَسَةُ باريس السّيمْيَائِيّة الَّتي يُعَد (غريماس ألجيرداس) أَحَدَ رُوادِهَا البَارِزينَ.. من هنا وجدنا أنفُسنا مدفوعين إلى الوقوف عند توضيح بعض الفروق؛ التي لا يستقيم الحديث عن العمل الروائي ومساراته السردية، دون إنجازها والتعريف بها..

فقد اعتاد الدارسون في مجال السرديات التمييز بين ثنائية (المتن المحْكي)، أو (الحكاية)، و(المبنى الحكائي للقصة) أو (الخطاب)؛ والمفهومان معاً أساسيان في كل كتابة سردية، متداخلان، متكاملان؛ وهما في أي عمَلٍ دراميّ مُتلازِمَيْنِ تَلازُمَ الدّالِ والمدْلولِ كما هو الحال في علم اللسانيات، والشكل والمضمون في دراسة الأعمال الأدبية.. وهذا ما نسعى إلى توضيحه من خلال الوقوف عند ترجمةِ طرفيْ هذه الثنائية كما تمَّتِ الإشارةُ إليْهما..

فَمِنْ ذلك (المتْنُ الحكائي، أو الحكاية/ Fable)؛ وتتعلق بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع الحقيقي او المتَخَيَّلِ؛ حيث تمثل المادة الأولية الخام للحكاية، في أيِّ عملٍ

درامي، وتتجسَّدُ في متواليات أو برامج سردية (Parcours narratifs)؛ تُنْجِزُها شخصياتٌ أساسية أو ثانوية، حقيقية أو متخَيَّلَة أو اعتبارية، وفق مسارٍ سرديٍّ مُتَدَرّجٍ قائم على التطور والتحوُّل..

ومِنْ ذلك أيضا (المبنى الحكائي للقصة/ Récit) أو الخطاب؛ ويتعلق الأمر هنا بطريقة أو نِظام ظهور الأحداث في الحكي ذاته؛ أي الطريقة الفنية التي تُحْبَكُ بها العقدة الحكائية أو العمل الدرامي. ونقصد أيضا ذلك التّشكيل الجمالي الفني للمادة الحكائية؛ وهو الذي يتجَسَّدُ في اختيارِ التقنيات السردية المتنوعة المناسبة، والتي تتعلق بأنماط رؤية الراوي والشخصيات، وبنية الضمائر، وتوزيع الفضاءات، وبناء القوالب الحوارية، وغير ذلك من التقنيات التي من شأنها إخراج المادة الخام المرغوب فيها، في صورة تمتازُ بـ (الأدبية) التي من شأنْها الإبْهارُ وخَلْقُ المفاجأة لدى المتلقي..

فالسردُ هو الطريقةُ التي يختارُها المبدع أو الروائي؛ لِيُقَدِّمَ بها أحداثَ المتن الحكائي أو المادة الخام التي سبق الحديثُ عنها. ومن هنا، وجدنا أنماط السرد كثيرة ومتنوعة؛ كما أشار إلى ذلك الأستاذ عبد المالك مرتاض في دراسته القيمة عن الرواية: (في نظرية الرواية)؛ مِنْ ذلك على سبيل المثال: السرد التقليدي الذي يكْمُنُ في الحكاية عن الماضي، عن طريق استخدام ضمير الغائب؛ كما هو الحالُ في حكايات (ألف ليلة وليلة)، وما ترجمه عبد الله بن المقفع، مِنَ الفَهْلَوِية الفارسية، من الحكي الهندي الموسومِ بـ (كليلة ودمنة)، بالإضافة إلى الحكي الذي نُصادفُهُ في كُتُبِ (المقامات)، وغيرها. كما نجد السَّرْد الذي طَلَعَ علينْا في صورتِهِ الجديدة؛ وهو السرد الذي يَصْطَنِعُ ضَميرَ المخاطَبِ أو المتكلم، أو توظيف أشكال تواصلية أخرى؛ كَشَكْلِ المناجاة الذاتية، وشَكْلِ الاقْتِباس، أو الاسترجاع أو غير ذلك..

مِنْ هنا أمكن القول بأن السرد، أو المبنى الحكائي بالنسبة إلى الحكاية أو المتن الحكائي، هو شبيه بالعروض بالنسبة إلى الشعر؛ ذلك بأن الجانب الموسيقي الإيقاعي في الشعر أساسي؛ قال قدامة بن جعفر (ت. 337 هـ): (الشعر كلامٌ موزونٌ، مُقَفّى، يَدُلُّ على مَعْنى). ولا نكاد نجد ناقدا، من القدامى والمحدثين، لَمْ يُقَدِّم المكوّنَ الإيقاعي على سائر المكوناتِ الأخرى التي تَدْخُلُ في صَنْعَةِ هذا الجِنْسِ الأدبِيِّ الجميل.

ومن هنا، يكون الكلامُ/ الألفاظُ هو المادة الخام، ثم تأتي العناصر الإيقاعية من وزن شعريٍّ، وزحافاتٍ وعِلَلٍ، وقوافٍ، وغير ذلك؛ لِتُقَدِّمَ، بيْنَ يَدَيْ الشاعِرِ المبْدِعِ، صورةَ المبْنى والقالَبِ الذي سَيَخْرُجُ فيه ذلك الشِّعْرُ الذي لَمْ يَكُنْ سوى كلِماتٍ.. وهو الأمرُ نفْسُهُ الذي يُمْكِنُ أنْ نَذْكُرَهُ بالنسبة إلى عِلْمِ النَّحْوِ في علاقته بالدلالَةِ اللغويةِ؛ إذْ قواعِدُ هذا العِلْمِ هي التي تَجْعَلُ هذا الكلام يُقَدِّمُ دلالَةً تختلفُ عن الكلام الذي يُقَدِّمُهُ الكلامُ نفْسُهُ؛ ولكن بَعْدَ إخراجِهِ في صورةٍ مخالِفَةٍ؛ وذلك بالعودةِ إلى مقتضياتِ علم النحو. وهذا ما أكَّدَ عليه الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت. 474 هـ) في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)..

لقد دأب الناس على معرفة السرد بأنه ذلك العنصر الوظيفي أو ذلك الإجراء الذي ينساب في كل جنس من الأجناس الفنية من تلقاء ذاته؛ فقد لا يقصد المبدع أو أي إنسان كيفما كان مستواه الثقافي إلى أن يكون ساردا، وبالرغم من ذلك نجده يسرد علينا مجموعة من الأفعال والأحداث، يؤطرها بزمان ومكان، ويتخيل لها مجموعة من

الشخصيات التي تقوم بها وهي تتصارع وتتفاعل فيما بينها، بغية الانتقال من حال إلى حال. وهذا دليل على أن السرد موجود في كل اللغات سواء كانت منطوقة أم مكتوبة، كما يوجد- كما ذهب إلى ذلك (Rolland Barthes/ رولان بارت) في مؤلفه (Introduction à l'Analyse Structurale des Récits)- في الصورة الثابتة والصورة المتحركة، وفي لغة الإيماء، وفي الحكاية والخرافة والأسطورة والقصة والرواية، وفي التاريخ والمأساة والملهاة، وفي الزخارف والنحت على الطين أو الحجر، أو أي نوع من المعادن، بالإضافة إلى وجوده الراسخ في الشعر قديما وحديثا.

والسرد عنصر متأصل في الزمان وفي المكان، مارسته جميع المجتمعات القديمة والحديثة على اختلاف أجناسها وتباين ثقافاتها؛ بل إن من أسرار وجود الإنسان على البسيطة أن يكون ساردا حاكيا (Conteur). لهذا أمكن القول إنه يقبع بداخل كل واحد منا سارد عارف بأصول السرد وتقنياته، وبإمكان هذا الكائن السارد القابع بداخل ذواتنا أن ينطلق في كل حين وعند كل حالة لمزاولة مهمته.

والسرد هو اللغة الحكائية التي يقوم عليها كل بناء قصصي، يأخذ في اعتباره ترتيب الشخصيات وأفعالها، والحوار والوصف، والأسلوب غير المباشر، والتحليل النفسي، وتنوع الأمكنة، وتداخل الأزمنة، وتوالي الأحداث وتكرارها، بالإضافة إلى علاقة كل ذلك بشخصية المتلقي الذي ينجز السرد من أجله. فالسرد طريقة وأسلوب في الكتابة الفنية يلجأ إليه القصاصون والروائيون وكتاب السير والمذكرات، وكذلك الذين يبدعون في حقل المسرح. وارتبط السرد منذ وجوده- بعد الملاحم- بالشعر الغنائي الكورالي الذي يمثل جانبا أساسيا من الاحتفالات الدينية تكريما للآلهة.

والسرد/ Narration بعد كل هذا هو طريقة في الحكي والقص المباشر من قبل الكاتب/ السارد، أو من قبل الشخصية في النتاج الفني، وهو يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات؛ بغية تبيان النماذج التي ينطوي عليها الحكي والكشف عنها. كما أن السرد مسؤول على تنسيق وترتيب المواقف، وهو الذي يعمل على تنظيم الحكاية وبلورتها ضمن قالب مضبوط. ورأى بعضهم في السرد تلك اللغة الروائية التي يقوم عليها بنيان القصة عند القصاصين؛ فهو موجود في الحوار والأسلوب غير المباشر، والوصف، والتحليل النفسي، والتصرف الزمني في أحداث القصة، وتكرار الحدث أو الكلام، ثم اختيار صيغة العمل في القصة، وأخيرا علاقة القصاص بما يكتبه داخل القصة[207].

فالسرد جملة كبيرة، وبالرغم من أن الجمل المؤلفة لكل خطاب تتوافر على مدلولات أصلية شديدة التعقيد في الغالب، فإننا نعثر في السرد على المقولات الأساسية للفعل؛ كالأزمنة، والمظاهر، والصيغ، والضمائر. فليس السرد مجرد وظائف فحسب، يقوم بتأديتها لصالح القصة، ولكنه، حين يجد السارد العارف الذكي، يتحول إلى عنصر يعمل لصالح ذاته؛ بمعنى أنه ينقلب إلى عنصر دال، إذ كل ما أراد الظفر بخطاب الرواية، عليه أن يتأول تقنيات

[207] - قضايا السرد عند نجيب محفوظ: وليد نجار، ص. 6.

السرد ومكوناته، وليس الحكاية في حد ذاتها. وهذا ما نعثر عليه في نصوص المبدع ميمون حيرش الذي عرف، عن وعي أو عن غير وعي، التوجيه الحقيقي لهذه التقنية الفاعلة في الكتابة السردية؛ خاصة القصة القصيرة جدّاً. ثم إن كل سرد إلا ويتضمن– ولو بنسب مختلفة– أمرين اثنين: عروضا لمجموعة من الأفعال والأحداث التي تشكل السرد بمعناه الخالص، ثم عروضا لمجموعة من الأشياء والشخصيات هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا[208].

ومعنى هذا أن لا وجود لسرد خارج الوصف، وهذا ما ألح عليه (فلوبير/ Flaubert) حين كتب يقول: "ليس هنالك من وصف منعزل أو مجاني في كتابي، فكل الأوصاف تخدم شخصياتي ولها تأثير على تسلسل الأحداث الروائية قد يكون بعيدا أو مباشرا. "[209]. والنتيجة أن لا وجود لفعل من أفعال الحكي منزه عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص من السرد؛ ذلك لأنه من السهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء). فنحن بإمكاننا تصور الوصف مستقلا منعزلا عن السرد، بيد أن السرد غير قادر على تأسيس كيانه بدون وصف؛ فهو تبع له، وبالرغم من ذلك يحوز المكانة الأولى. فليس الوصف سوى خادم لازم للسرد يمكنه من تأسيس كيانه وتنظيم بيته.

والوصف، فيما أرى، أنواع ثلاثة: وصف عارض، ووصف سارد، ووصف مالئ للفراغات. فإذا كان القاص، كميمون حيرش، يؤول إلى النوع الأول لأجل تقديم شخوصه؛ وهذا نادر في قصصه القصيرة جدا؛ إذ لا تحتاج الكتابة في هذا الجنس إلى هذا النوع من الوصف، الذي يجدُ ضالَّتَهُ في الرواية والقصة القصيرة؛ أي في الكتابات السردية ذات النفس الطويل، والتي تكون في حاجة ماسة إلى تقديم الشخصيات والتمييز بينها، انطلاقا مما تَسْنِدُهُ إليها من صفات ذاتية/ مادية، وأخرى معنوية نفسية. ومن أبرز مميزات هذا النوع، إن لم نقُلْ من سوءاتِهِ، أنه يَضْطَرُّ السارد إلى توقيف الحكي؛ لأجل فسح المجال لعرض ما يريد من وصوفاتٍ...

لهذا وجدنا القاص ميمون حيرش، يشتغل وفق النوع الثاني في الوصف، وهو الأصعب والأبلغ في هذا الجانب؛ الوصف السارد؛ ذلك الوصف الذي لا يتوقف معه الحكي؛ حيث تستمر الحكاية، بالرغم من التفات القاص إلى تقنية الوصف التي يقدِّمُ من خلالها شخصية من شخصيات القصة، أو مكاناً من أمكنتها، أو أي شيءٍ آخر، يكون فيه الوصف بقيمة مضافةٍ ووظيفية بالنسبة إلى الحكاية.. أما النوع الثالث من الوصف، وهو المالئ للفراغات، فلا تحتاج إليه، هو الآخر، القصة القصيرة جدا؛ بقدر ما توظِّفُهُ الكتابةُ الروائية؛ وذلك لِما ينطوي عليه من كماليات زائدة، من شأنها الربط بين وظيفة وأخرى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في تنظيرات (رولان بارت/ Rolland Barthes).

---

[208] – طرائق تحليل السرد الأدبي– ضمن مجلة (آفاق)– العددان: 8-9، 1988 – مقالة: حدود السرد لجيرار جينيت– ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ص. 59.

[209] – المرجع نفسه، مقالة: (مقولات السرد الأدبي لتزفيتان تودوروف– ترجمة: الحسين سبحان وؤاد صفا، ص. 30.

لنقرأ هذه القصص من المجموعتين: (نَجِيُّ ليلتي)، و(نُدوب)؛ لِنَتَبَيَّنَ بعضا من هذا الذي ذهبتُ إليه في هذه التوطئة التنظيرية السابقة. يقول المبدع ميمون حيرش، من نصوص المجموعة الأولى، في أقصوصة (راعيان): "يلتقيان كل مساء، يعزفان، يتندران، قطعانُهُما تتمايل لعزفِهِما، وتثغو لفرحهما.. وذات يوم ربيعي اختلطت فيه القطعان.. كَبَّرَ الأول، وحوقل الثاني. قال الأول: يا إلهي، كيف نَحْسبُها.. رَدَّ الثاني: المشكل هو كيف نتعرَّفُها.. أثناء عميلة العزْل اختلفا، فتشاجرا، وتقاتلا.. والذئبُ، من بعيد، متربّصاً كان يَرْقُبُ المشهد... و..."[210]. ونقرأ في نص (آهات): "تفتحُ شُقَّتَها، تُدْلِقُ رأساً ثقيلا، تنظرُ بعيداً.. السماء فوق، والأرض تحت.. يومٌ حارٌّ، قائظٌ كما تنبَّأَتِ الأرصادُ الجوية تماماً.. الشمس في قلبها أشدّ، تلفحُها نيرانُ شهْرَيْ ناجر فتتنهد آهات.. تَتَّقِدُ في دواخِلِها، وتترنَّحُ في الزوايا كل الذكرياتِ.. وحْدَها قَلْبُها يَظَلُّ في مكانه يَجْتَرُّ ما فات.."[211].

وههنا فائدة لا بد من التنصيص عليها، تكمن أساساً في أن المبدع ميمون حيرش من أكثر المبدعين والمبدعات الذين قرأت لهم، التزاما بتوظيف علامات الترقيم التوظيف الحسن. فلا مكان لكثرة (نقط الحذف) كما هو الحال في كثير من السرود القصيرة جدا، وكل علامة توضع، بالفعل، في المكان المخصص لها؛ لتؤدي الوظيفة المنوطة بها. وهذا كله آتٍ من عملية الامتلاء التي سبقت لدى القاص، بالإضافة إلى التمرس بالكتابات العربية؛ خاصة ما كانت منها ذات توجه لغوي صرف..

ونقرأ من هذه النصوص العذبة أيضا أقصوصة (لا يستويان)؛ يقول ميمون حيرش: "يملك أكثر يدٍ.. يَدُقُّ بها على كلِّ الأبوابِ دُفْعَةً واحدةً.. ولا يُفْتَحُ له إلا بابٌ واحدٌ... صاحِبُهُ مبتور اليدين.."[212]. وهنا، لَعَمْرُكَ، مَكْمَنٌ مِنْ مكامِنِ (الأدبية) التي تَنِمُّ عن ذكاء المبدع، وحرصه الشديد على تفتيق المعاني والصور الجديدة التي من شانها أن تبهِرَكَ.

ويقول من المجموعة نفسِها (نَجِيُّ ليلتي)، في نص (طريقُها): "كُلُّ شيءٍ في مدينتِها تغَيَّرَ إلا صورتها.. الطريق في داخلها لا تزالُ مُعَبَّدَةً.. أوَّلُها حبيبٌ خائنٌ.. ووسَطُها خِطْبٌ لمْ يَفِ بوعْدِهِ. وآخرُها زوجٌ دَخَلَ بها، ثم خرج ولم يَعُدْ.."[213]. ومن هذا القبيل أيضا الذي اخترته نص (عُقْمٌ)؛ يقول القاص: "في السرير يَحْسِبُ انفاسَها، يتحَسَّسُ بَطْنَها.. لعلَّ انتِفاخاً يُفاجِئُهُ.. تَتَنهَّدُ، ثم تَتْرُكُ يدَها تمْسَحُ رأْسَهُ الأمْلَسَ، تَنْقُرُ عليه، وتقول له: (الجنين هنا وليس في أحشائي..)"[214].

وهنا نسجِّلُ (أدبية) النصِّ الذي يكتُبُهُ هذا المبدع الدائم البحث عما هو جديد، خاصة على مستوى الصور التي من شأنها تقديم الموضوع، بالرغم من تداوله الكثير: العقم، في شكل جديد. والفائدة الكبيرة التي يقدمها

---

[210] – نجي ليلتي: ميمون حيرش، ص. 11.
[211] – نجي ليلتي: ميمون حيرش، ص. 23.
[212] – المصدر نفسه، ص. 47.
[213] – نفسه، ص. 56.
[214] – نفسه، ث. 16.

ميمون حيرش، هي بمثابة استفادة من علم الطب، مفادُها أن الجنين لا علاقة له بالبدن، بقدر ما إنه كامن في دواخل المرء النفسية والعقلية؛ إذ هي التي تتحكم في جميع مجريات العملية التناسلية. وفيما بعد، يأتي البدن لاستكمال المهام المنوطة به.

وهذا جانب من البحث الذي يكون القاص مطالبا به؛ للإبداع في نصوصه، والحرص على تقديم الجديد إلى قرائه.. كما وجب الانتباه إلى هذه الاختيارات اللفظية في كتابة ميمون حيرش، حيث تكفي المفردة الواحدة للإشارة الموضوع والدلالة عليه؛ كما هو الحال في عبارته (تمْسَحُ رأْسَهُ الأمْلَسَ)؛ وخاصة صفة(الأملس) التي تعني الخلو من الشعر؛ دلالة، ربما، على التقدُّم في السن. ولذلك بقي هذا الجنين في حكم مسرحية (في انتظار كودو) للمسرحي العالمي الكبير (بريخت).

ذلك بأن القصة القصيرة جدا، تكاد تزدحم فيها المجموعات بالقصص نفسها، والموضوعات نفسها، التي تتكرر في كل حين. والمبدع الذكي هي الذي يعرف كيف يقدم ذلك الموضوع في (صورة جديدة) بالرغم من قدمه واستهلاكه. غنها بعبارة أخرى مقولة أبي عمر عثمان بن بحر الجاحظ (ت. 255 هـ)؛ حين رأى بأن المعاني مطروحة في الطريق، وأن العبرة باللفظ. وهو نفسه الذي آمن به الشكلانيون الروس؛ حين أخذوا على عاتقهم دراسة (الشعر المستقبلي/ Futurisme) في الاتحاد السوفياتي إبان الثورة البولشفية عام 1917.

ونقرأ من نصوص المجموعة الثانية، التي تعكس لنا، بالفعل، نماذج كثيرة من التأصيل؛ سواء على مستوى الاختيارات الموضوعاتية ام القوالب والأشكال المعتمدة في التعبير، نقرأ أقصوصة (مُطَلَّقةٌ): "يترنّحُ حُزْنَها في ثوبِ حِدادِها.. يُفَرّخُ كربُها. وتُلَمْلِمُ بعضَ الذكرى المترسّبَة في العُمْقِ، تجمَعُها برِفْقٍ، وكطفلٍ صغيرٍ شَكَّلَتْ منها قلباً من ورَقٍ.. ثم رَمَتْهُ من نافذةٍ لَمْ تُفْتَحْ منذ سنين.."[215]. ويقول المبدع ميمون حيرش في نص (مومس): "تجول (س) في حديقة صدرها.. شجرةُ (القلب) تَصُدُّها.. تُطْرَدُها خارِجاً لترعى الغرس من جديد.. بعد سنواتٍ تعودُ.. كانت الحديقةُ قد اخْتَفَتْ تماماً.. وما دَرَتْ أنها ضَلَّتِ الطّريقَ من البداية.."[216].

فميمون حيرش لا يصف بقدر ما يحكي، بالرغم من أنه غارق في الوصف من أول كلمة يضعها في صرح حكايته؛ وكل هذا لأنه اختار مركبَ الوصف السارد الذي لا يُعَرْقِلُ مسارَ السرد، الذي يبقى متواصلا، وفي الوقت نفسِهِ، يُفْسِحُ المجال للوصف للقيام بوظيفته التي لا يمكن، بحال من الأحوال، الاستغناء عنها.. بمقدورنا أن نصف دون حاجتنا إلى الحكي، ولكن لا يمكن أبدا أن نحكي دون أن نكون مدفوعين إلى الوصف؛ وهذا ما تعكسه كتابة ميمون حيرش، وهذا مكمن من مكامن تفوقها بالنسبة إلي. وقارئ نصوص المجموعتين معا، يجزم بأنه من المستحيل فرز السرد عن الوصف، إذ هما كالجلد على اللحم، أو هما، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وجهان لعملة واحدة؛ هي الأقصوصة التي يكتبها هذا المبدع.

---

[215] – ندوب: ميمون حيرش، ص. 24.

[216] – المصدر نفسه، ص. 31.

ونقرأ من هذه النصوص أيضا، نصوص المجموعة الثانية (ندوب)، أقصوصة (تصحيح)؛ يقول القاص: "يعلق الحبيب صورتَها في الهواء، وعلى الحائط يَنْقُشُ اسمَها.. زارَتْهُ لَيْلاهُ على حينِ غِرَّةٍ، قَصَدَتْ ألا يُحِسّ بها.. كانت قدماها تمشيان على روحه.. طيْفاً هامتْ في غرفتِهِ.. وهناكَ ذَرَفَتْ عَيْنُها دمْعاً مِدْراراً.. وحين كفّتْ صَحَّحَتْ الاسمَ على الحائطِ.. أنْزَلَتْ (صورَتَها) من أثيره.. ثم غادرتْ إلى الأبد.."[217]. ومن ذلك أيضا أقصوصة (توبة حبيبة): "شَكَّلَتْ قَلْباً مِنْ وَرَقٍ، وتَفَيَّأَتِ الذي بيْنَ جوانِحِها.."[218]. ومن القبيل نفسه هذه الأقصوصة القصيرة جدا (شاعر وشريد)، حيث يقول ميمون حيرش: "الأوَّلُ يَنْظِمُ بيْتاً، والثاني يُفَكِّرُ في قَرْضٍ لِيَسْكُنَهُ.."[219]. ونختم هذه النماذج بنص (اعتداء)؛ يقول القاص: "يَعْشَقُ الغابَةَ حَدّ الهَوَسِ.. يَسْرِقُها، وَيَحْمِلُها معه إلى بيته.. وَيُغيرُ عليه (الأسدُ) مُحْتَجّاً.. يُرَوِّضُهُ، ويتحوَّلُ إلى أرْنَبٍ.. ثُمَّ يُعيدُهُما معاً إلى مملكَتِهِ.."[220].

فهذه نصوص تبين لنا كيف إنَّ الحَكْيَ وتقنيةَ الوصف عبارةٌ عن وجهين لعملة واحدة، وكيف أنَّ انصهارَهُما العجيبَ هذا، يؤدي بالفعل إلى اقتصادٍ لغويّ/ لفظيّ بديع مآلُهُ الإيجازُ بالنسبة إلى القصة، بالإضافة إلى ما يَصْطَبِغُ به المتن الحكائي مِنْ أدبيّةٍ وجماليّةٍ هما، في الأول والآخر، أدبية وجمالية الإيجاز.. الوصفُ السارِدُ في كتابة ميمون حيرش اختيارٌ حسنٌ للغايةِ، الهدفُ منه توجيه اهتمام المتلقي نحو الدلالة، وعدم تشتيت فِكْرِهِ في تَدَبُّرِ معاني الكلمات. ومن هنا، كان للتكثيف اللغوي أهمية كبرى في كتابة القصة القصيرة جدّاً عموماً، وكتابةِ الأستاذ ميمون حيرش على وجه الخصوص؛ وذلك لما يُؤَدّيه هذا التكثيف/ الاقتصاد اللغوي، من وظائف فاعلة في القارئ وفِعْلِ القراءةِ معاً..

وحين يتساءل المرء عن مصدر هذا التكثيف، وسر النجاح فيه، فإنه سيجده في شخصية المبدع نفسه، وفي ذاته. ذلك بأن ميمون حيرش مبدع يصدر عن ذاته، قبل الصدور عن مرئياته وما يتأثر به في مجتمعه. فالذات لدى ميمون حيرش هي الصخرة التي تتكسَّرُ على صفحتها أمواج الواقع العاتية، أو لنقل هي (المِصْفاة) التي تَمُرُّ منها جميع المشاهدات والمواقف والصور، التي تتحول، عبر رؤيا المبدع، إلى نصوص قصصية لغوية قصيرة جدا؛ تحاول قدر المستطاع مقاربة الواقع، ونقده، وفضح ما ينطوي عليه من قيّمٍ فاسدة تَنْخُرُ جَسَدَهُ.

لقد استطاع ميمون حيرش، بفضل ما أوتي من ذكاء إبداعي وَرَوِيَّةِ الكاتِبِ الذي اخْتَمَرَتْ لَدَيْهِ التَّجْرِبَةُ اخْتِمارَ الخَمْرَةِ في قاعِ الدَّنِّ، أن يكتُبَ نصّاً قصصيا قصيرا ناجحا، وبكل المواصفات التي سبق لي أن أصدرتُ فيها كتابا كاملاً ضمَّنْتُهُ أهم القواعد والأركان التي يقوم عليها هذا الفَنَّ العذبُ الجميل، كما استجْلَيْتُها من مُبْدِعيه ومبدعاته في أمريكا اللاتينية والغرب الأوروبي والعالم العربي، دون إهمال التجارب الرائدة للمبدعين والمبدعات في بلاد المغرب الكبير.. وإذا كنت قد وقفت، ضمن هذه الدراسة، عند عيِّنَةٍ صغيرةٍ من نصوص

[217] – ندوب: ميمون حيرش، ص. 114.

[218] – المصدر نفسه، ص. 120.

[219] – نفسه، ص. 121.

[220] – نفسه، ص. 51.

المجموعتين؛ قصد التدليل على واحدةٍ من أبرز تقنيات العمل التي نجح فيها القاص، وهي (الوصف السارد)، فذلك لا يمنع من القول بأن جميع ما انطوت عليه المجموعتان من نصوص سردية قصيرة جدا، تفي بالغرض الموضوعاتي الجديد، بالإضافة إلى الشكل الإبداعي المتجدد الذي يشتغل عليه القاص بحَذَرٍ شديد..

ميمون حيرش مبدع رقيق، قليل الكلام، صَفِيِّ النَّفْسِ سَمْحُها، عميق الغَوْرِ دائمُ التأمل في الذي يجري من حوله؛ فَتَتَلَقَّفُهُ بصيرَتُهُ الحاضرة المتَيَقِّظَةُ على الدوام؛ لتترجمه إبداعاً جميلا، مستفْهِما، مُسْتَفِزّاً للقارئ الذي لن يَعْدَمَ أبدا متعةَ الانتشاء بما يأتي به من دُرَرٍ أعَدَّ لها، على مستوى القالب والتقنية، اللغةَ الأدبِيَّةَ البسيطةَ، غَيْرَ المتَصَنِّعَةِ، التي من شأنها أنْ توافق أفقَ انتظار القارئ..

ولا يمكنني أن أختم هذه الكلمة دون الإشارة إلى أن المبدع ميمون حيرش هو روائي قبل الأوان، إذ أنَّ ما أبان عليه في كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، هو من الأمور التي تَشي بقدوم روائي كبير في الطريق. ويكفي القارئ أن يُمْعِنَ النَّظَرَ في أسلوب الرجل وطريقته في تفتيق أكمام المعاني، والانتقال بالصور البلاغية، المتنوعة المقاسات، والمتباينة الألوان، من مستواها (الجامد الساكن) الذي يُحيل على (البورتريه/ الصورة)، إلى مستواها الناطقِ الفاعِلِ الْمُتَفاعِلِ. فَقَصَصُ ميمون حيرش (مَشاهِدُ تُقْرَأُ، وَصُورٌ نَسْتَمِعُ إليها/ Ce sont des images qui s’écoutent)؛ وتلك خِصْلَةٌ نادراً ما ينجَحُ مبدعات ومبدعو الزمن الحاضر في تحقيقها، إلا مَنْ تَمَرَّسوا بقراءة النص العربي القديم شعراً وسرداً.

وإذا أضفتُ إلى هذه الخصوصيات/ الخِصالِ، تَحَكُّمِ المبدع ميمون حيرش في قواعد اللغة العربية الفصيحة، وامتلاكَهُ ناصيةَ التعبير بها، بالسهل الممتنع، عن كُلِّ ما يَضْطَرِمُ بين جوانِحِهِ مِنْ رُؤى، اسْتَقامَ الحالُ على أنَّ في جُعْبَةِ الرَّجُلِ انتظاراتٌ كثيرةٌ لم يُعْرِبْ عنها بَعْدُ، وأنَّ ما نقرأُهُ له، اليومَ، ما هو إلّا (السَّقْط) الأولُ كما جاء في تجربة أبي العلاء المعري (رحمه الله)؛ حين كتب (سَقْطَ الزَّنْدِ)، في انتظار (الْيَمِّ) بما فيه من (زَبَدٍ) عظيمٍ؛ لا محالةَ سيكونُ له الأثرُ الكبيرُ في إغناء صور الكتابة في السرد المغربي المعاصر بخاصة، والسرد العربي بعامة...

الصمت الناطق: قراءة في نص (أستمع إلى صمته..) للقاصة لطيفة لبصير[221]

[221]- كتبت هذه الدراسة، بعدما توصلت من القاصة لطيفة لبصير بهذا النص الجميل. وبعد النظر فيه، وجدت أنه ينطوي على أمور تستحق الدراسة والإيضاح؛ حتى يكون القارئ على مقربة من العمل السردي الذي تمارسه هذه القاصة. هكذا كانت هذه الدراسة في 08 ماي 2013.

سبق لي في مناسبات كثيرة الوقوف عند موضوعة الصمت أساساً من الأسس التي تبني عليها القاصة والشاعرة المغربية المعاصرة جزءا هاما من كتاباتها الت ترنو من خلالها النظر إلى الآتي بكل ما ينطوي عليه من صور وأوضاع جديدة للمرأة وصنوها الرجل. لا حاجة هنا إلى التذكير بأمر في غاية الأهمية، وهو أن المرأة لم تكتب، كما كان يكتب الرجل من قبل ولا يزال، بمعزل عن التفكير، التفكير الإيجابي، في نصفها الآخر الرجل. فبالرغم من كل اللامبالاة والإقصاء والدونية التي صادفتها من الرجل، في جزء هام من كتاباته، إلا أنها أحست، على عكس ما أحس به الرجل، بأنها في أمس الحاجة إليه، وأن لا بناء للحياة الآتية دون تواجدهما معا في وضع يختلف عن الوضع الذي كان قبل أن تحمل الأنثى القلم وتكتب عن نفسها بنفسها.

لا غرو في أن تكون موضوعة الصمت من أهم مقومات الكتابة لدى الأنثى؛ فقد عنونتالقيدومةخناتة بنونة روايتها الأولى الصادرة عام 1968 بـ (ليسقط الصمت)، ثم تعود سنة 1980 لتكتب (الصمت الناطق)؛ وهو لُبُّ الأقصوصة التي نحن بصددها للقاصة لطيفة لبصير (أستمع إلى صمته). وكتبت القاصة حليمة زين العابدين عن (قلاع الصمت)، وألفت أسماء المعلومي (نساء صامتات)، وكتبت ربيعة ريحان (شرخ الكلام) و(كلام ناقص)، ولدى الرجال نجد (البوح العاري) لإبراهيم الحجري، وغيرها.

وفي الشعر نصوص كثيرة تَسَمَّتْ بهذه الموضوعة؛ كما هو الحال في (صراخ الصمت) لبهيجة البقالي القاسمي، و(صمت يساقط أكثر) لعزيزة سوزان رحموني، و(همسات من جوف الروح) لإحسان السباعي، و(ما لم تقله الحكايات) لعواطف كريمي. كما اهتم الرجال من القصاصين والشعراء بموضوعة الصمت؛ كما هو الحال في ديوان (حين ينطق الصمت) لنور الدين عقباوي، و(لعينيك يصمت المدى) لنعيمة زايد، (الرقص على إيقاع الصمت) لرشيد طلبي، و(أزيز الصمت) للمختار السعيدي، وغيرها من النصوص الشعرية والسردية الأخرى.

وحين كتبت لطيفة لبصير (أستمع إلى صمته)، فهي في حقيقة الأمر تواصل الموضوعة التي سبق ووقفت عندها غير ما مرة في نصوصها السابقة، وهي كثيرة، سواء في (ضفائر) أو (أخاف من..) أو (رغبة فقط)، وكذا في إبداعها الأخير (عناق)؛ بمعنى أن القاصة لازالت، فيما تكتبها، مرتبطة بالمرحلة التي دعوتها في كتابي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر) بمرحلة اكتشاف الذات؛ وهي التي تَحوزُ النوع الأول من كتابة الأنثى في مواجهة كتابة المذكر من جهة، وسطوة المجتمع وصمته على حاجات المرأة من جهة ثانية.

ومما تجدر الإشارة إليه بصدد هذا النص القصير على مستوى البناء، العميق على مستوى الرؤيا، حضور أكثر الحواس التي بمقدور الإنسان توظيفها في حاجته إلى الاتصال بذاته أو بالآخر. وتأبى لطيفة لبصير أن تجعل حاسة اللمس (الإحساس على مستوى الجلد) أول هذه الحواس في إدراك ما حولها؛ تقول: "كنت أشعر بلهيب في عنقي. كانت تذكرني بتلك الإغماءة الصغيرة في طفولتي حين كنت أنام على ظهري فوق العشب وأنا أبتلع خيوط الشمس! كانت الشمس، عادة، تداعبني، لكنها في ذلك اليوم كانت كسوط يلسع جلدي ويقشره ببطء.."[222].

[222]– أقصوصة أستمع إلى صمته : لطيفة لبصير.

ثم مباشرة بعد ذلك، تأتي حاسة البصر لتحل محل حاسة اللمس في الاتصال بالخارج: "أدرت عيني لألتقط شيئا كاللهب حدث في تلك اللحظة، إذ بينما المخرج يدربني على دوري، كان هناك شخص آخر بجانبه هو من يبعث ذلك اللهيب، التقت العينان، وللتو نسيت المشهد الملعون الذي كنت أردده، وذبت في المشهد الآخر.."[223]. وبعد ذلك فقط، وضمن هذا الترتيب الذي أشرت إليه، تَبْرُزُ حاسَّةُ السمع التي ستُحيلُ، فيما بعد، على موضوعة الصَّمْتِ؛ الصَّمْتِ الناطِقِ: "توقفت كل الحلوق عن الركض، وسمعت دقات قادمة من مكان بعيد فلم أعد أسمع المخرج، ولم أعد ممثلة في تلك اللحظة. كنت أعود إلي.."[224].

وبعد هذا العرض للحواس الثلاث التي تعرضُها علينا لطيفة لبصير في صورتها المستقلة المفردة؛ أي المستعملة من قِبَلِ طَرَفٍ واحد هو الساردة، تأتي لطيفة لبصير إلى توظيف ثان، مُكَمِّلٍ للأول، وهو إشراك هذه الحواس وتركيبها ضمن ثنائيات تتحاور وتتواصل فيما بينها. وأبرز هذه الثنائيات على مستوى الحواس؛ ثنائية البصر والسمع؛ تقول: "هذه العيون الحارقة ترسل أشعتها بصمت ولا تنطق، أردت أن أقول شيئا، أن أستعيد المشهد، لكنه انشغل بالخيوط الضوئية التي يرتبها، وكان المخرج يقول لي: إنه مهندس الصوت الجديد، هذا الرجل المهذب.."[225].

وكان علينا انتظار انتهاء فقرة بتمامها، لتبرز لنا الحاسة الرابعة؛ حاسَّةُ النطق، غير أنه النطق الذي سيبقى دون صوت إلى آخر الأقصوصة: "كان علي أن أنطق من خلال الصمت، وأن أؤلف لغة أخرى للكلام وكان هو يستمع إلى صمتي، وأنا أستمع إلى صمته وكأنه أصبح جزءا من المشهد، وبدأنا نتبادل الصمت لغة أخرى...كان صمتا محضا، وكنت إصغاء محضا، أصغي لهدوئه الذي يبعث اللهيب وأشعر باحتراق غريب جدا.."[226]. لم تنطق الساردة، بل بقيت، بدورها وفي غفلة عن حالة الخرس التي يتصف بها الشخص الذي تواصل معه، تمارس لغة الصمت؛ مادامت تُشَخِّصُ، ضمن الدور الذي أُسْنِدَ إليها، دور امرأة خرساء.

وليست هذه هي المرة الأولى التي تمزج فيها لطيفة لبصير بين حاستي السمع والنطق غير الناطق/ الصامت؛ إذ نجدها في مجموعتها القصصية (أخاف من..) تفعل الشيء نفسه؛ تقول: "القطنُ أمامي، أنظرُ برُموشٍ ثقيلة، ثم أكتشفُ أنه ليس ثقل الرموش، شيء آخر لا أستطيع تفسيرَهُ... أحاولُ أن أقرأ ما تقوله الممرضتان، فلا أستطيعُ؛ شفاهُهُما تَصُمّانِ عن كل شيء. توقفتِ الشفاهُ عن التصويت، لكنها لم تتوقف عن الكلام. أبحثُ عن مُكَبِّرٍ في أذُني، ترفضُ أُذُنايَ التقاطَ أصواتهما الصامتة. أبحثُ عن النظارة الطبيَّةِ، أضعُها فوق عيني وأتتبَّعُ..."[227]. وهو الأمر نفسه الذي عبرت عنه القاصة وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول وفاء في (حكاية

---

[223]– المصدر نفسه.

[224]– نفسه.

[225]– نص (أستمع إلى صمته)، لطيفة لبصير.

[226]– المصدر نفسه.

[227]– أخاف من.. : لطيفة لبصير، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط. 1/ 2010، ص. 4.

الكراكيز)[228]: "الصمتُ ولا شيءَ غير الصمتِ يَعُمُّ المكانَ. الظلامُ ينشُرُ سوادَهُ، يجثُمُ بقسوةٍ على قاعةِ المسرح. على الخشبة تتوزَّعُ بعضُ الأجسام جالسةً القُرْفُصاء. الانكسار العميق يظهر جليّاً على قسمات تلك الوجوه الباهتة. الحزن الطاغي زاد اللَّوْحَةَ عُمْقاً. بعد وُجومٍ وتفكيرٍ، تَمَلْمَلَ رئيسُ الكراكيز. اتَّجَهَت له كُلُّ الأنْظارِ مُحَدِّقَةً بلهفةٍ محمومةٍ كأنَّها تقول له: أنْقِذْنا من صَمْتِنا، مِنْ حُرْقَتِنا وضياعِنا..."[229].

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها. هكذا هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ومن هنا أمكن القول بأن تيمة الصمت هي الخيط الرئيس الذي ينتظم مجموع القضايا التي طرحتها المرأة الساردة في قصصها، بما في ذلك قضايا التحرش والشذوذ الجنسيين، والدعارة، السحر والشعوذة والعرافة، والجهل والاضطهاد، وغيرها من الموضوعات التي هدمت من خلالها المرأة جدار الصمت، تمام كما هدم الألمان، ذات جدار، سور المهانة والعار الذي ظل لأجيال عديدة يفصل بين الألمانيتين الشرقية والغربية...

وحين تأتي لطيفة لبصير، في هذا النص الجميل العامر بالدلالات، إلى طرح موضوعة الصمت من جديد، فإنها هذه المرة تنظر إليها من منظر إيجابي مختلف تماما عن المنظور السابق الذي كان عبارة عن وصمة عار في حياة المرأة والرجل والمجتمع الذي لفهما على حد السواء. موضوعة الصمت في حديث الساردات المغربيات السابق هو حديث عن القهر والاضطهاد ووجوب اعتناق عقيدة الصمت، بينما هو في حديث لطيفة لبصير صمت ناطق دال معبِّرٌ؛ بل إنه الوجه، في الاتصال والتواصل، الذي تفَوَّقَ على الكلام/ والنطق: "كان دوري في هذا الشريط سيدة خرساء وكنت أتدرب على الإشارة والصمت والتعبير بالجسد. كان علي أن أنطق من خلال الصمت، وأن أؤلف لغة أخرى للكلام وكان هو يستمع إلى صمتي، وأنا أستمع إلى صمته وكأنه أصبح جزءا من المشهد، وبدأنا نتبادل الصمت لغة أخرى...كان صمتا محضا، وكنت إصغاء محضا، أصغي لهدوئه الذي يبعث اللهيب وأشعر باحتراق غريب جدا..."[230].

من هنا، بات على لطيفة لبصير التأسيس للغة جديدة، هي لغة الصمت؛ هذه اللغة التي وجدتها أكثر إبلاغية من اللغة التي ألفت التواصل بها: "كان صمته كلمات هاربة مشردة لا يعرفها أي قاموس، كانت تذعن

---

[228]- اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، ص. 131-134. والكراكيز هنا إحالة على النساء أو المرأة بصفة عامة.

[229]- المصدر نفسه، ص. 131.

[230]- نص (أستمع إلى صمته): لطيفة لبصير.

لمحرابها الخاص الذي يقول دون أن ينتظر. هذا القول يثرثر بالعينين اللتين ترسمان خارطة لوطن غير موجود، وطن جديد فرح بذلك التواعد على أرض هاربة. هل يمكن أن يحدث ذلك؟"[231].

وهذا معناه أن الساردة باتت تتعامل مع حواس أخرى، في الوقت الذي عَطَّلَتْ فيه حاسَّةَ النطق التي لم تَعُدْ ذات فائدةٍ بالنسبة للدور الذي هي مطالبةٌ بأدائِهِ من جهة، وكذلك بالنسبة للموقف الذي وجدتْ نفسَها مشدودةً إليه: "كنت أنظر إلى الصامت قبالتي والمتحدث بعيون لا نهاية لها. كان يتقن هندسة الصمت وكأنه بذلك يمر إلى هندسة الصوت، أو أنه كان يصغي إلى الصوت، ويحترم الأصوات التي تتكلم في محرابه، لكنني حين اقتربت منه لأناوله فنجان قهوة، لم يتكلم وإنما حياني بإشارة صغيرة من رأسه وأرسل بطاقة خاصة من عينيه، كنت أرغب في أن أقول شيئا لكن الوشاح الذي كنت أرتديه سقط على الأرض، أعاده إلى كتفي ولمست يده عنقي.."[232].

وهكذا تنهمر الأسئلة بداخل الساردة التي لم تجد ما تعبر به حُيالَ هذا الموقف الجديد الذي لم تَتَعَوَّدْهُ، والذي غَيَّرَ لديها جملةً من المفاهيم، على رأسها مفهوم الكلام/ النطق في مقابل الصمت: "كيف يحدث ذلك؟ كيف حررني دون أن يكلمني؟ كيف أعاد هندستي وكأنه يحسن فن التقاط الأصوات عبر الصمت، هل لأنه اعتاد ترويض الخيوط انتقل إلى ترويض الأعصاب الآدمية؟ لم أعد أدري ما الذي يحدث، وكأنني اليوم أستقبل زوبعة في فنجان الصمت، انسبت معه، وتعلمت منه الكلام الكثير عبر لغات الإذعان للآخر، وأحسست كم يكلمنا الآخرون كلاما كثيرا دون أن يقولوا شيئا، دون أن يتركوا الأثر ترابا مرسوما بوقع الشفاه التي لا تقول، ولكنها ترسم وتجسد وتبعث اللغة، هل (تعطلت لغة الكلام)؟ هل كان بداخلي قبل أن أراه؟ هل كنت أنتظر أن أعشق لذلك انسبت مع صمته؟ هل حين يتكلم لن يقول شيئا وينسحب من داخلي؟"[233].

ولم تقدم لطيفة لبصير، في هذا النص البديع، رؤيتها الجديدة لموضوعة الصمت، دون الإبداع في جانب الحُبْكَةِ القصصية التي عرضتها علينا في صورة من يُخَيِّبُ أفق انتظار القارئ، الذي ينساق مع هذه العواطف التي تحاول القاصة بناءها قطعة قطعة، والقارئ ينتظر نهاية تتصل بهذا الشأن، فإذا به يفاجئ بنهاية غير التي كان من المفروض، حسب رؤيته، أن تكون. ولعل أجمل ما في هذه الأقصوصة الطريفة الانتقال داخل الأدوار من صفة إلى صفة أخرى.

فالقاصة التي تبدأ الحكي على أساس أنها امرأة سوِيَّةٌ طبيعية، تدخل، بإيعاز من المخرج، في التدرب على تأدية دور امرأة خرساء؛ لكنها حال رؤية الشخص الذي انجذبت إليه، وهو مهندس الصوت، وجدناها تحاول العودة إلى دورها الأول، وهو تلك المرأة العادية الطبيعية التي تحاول لفت انتباه مهندس الصوت إليها. وفي الوقت

---

[231]– المصدر نفسه.

[232]– نفسه.

[233]– نص (أستمع إلى صمته): لطيفة لبصير.

نفسه، وعلى الضفة المقابلة، نجد الشخص الذي تهتم به لطيفة لبصير، وهو مهندس الصوت، في وضعية خطية لا تتحول؛ فهو دائم الصمت، حامل لخيوطه التي تتبعه في كل مكان، حريص على التعبير بعينيه وقسمات وجهه.

بمعنى أننا حُيالَ وضعيتين اثنتين: وضعية الساردة التي تنتقل من دور إلى آخر، ووضعية الشخص المجهول التي تحافظ على خطيتها وحالتها دون تحوُّلٍ. والذي يهمنا من كل هذا أن لطيفة لبصير تعمل على الانتقال من دور المرأة الناطقة، إلى المرأة الخرساء، ثم تعود بعد ذلك إلى وضعيتها الأولى كامرأة تحاول النطق والتعبير لإثارة انتباه الآخر. فنحن حُيالَ حالتين: النطق والخرس، أو التعبير وانعدام أو العجز عن التعبير داخل ذات واحدة هي ذات لطيفة لبصير؛ مع ضرورة التمييز بين حالة النطق/ التعبير، التي هي الوضع الطبيعي، وحالة الخرس/ العجز عن التعبير؛ التي تعمل لطيفة لبصير جاهدة على التدرب عليها. وكل هذا الذي ذكرته ههنا، إنما يمثل وضعا كبيرا أولا، في انتظار حضور الوضع الثاني (المباغت) الذي ستضعنا لطيفة لبصير على موعد معه في نهاية الأقصوصة.

ولعل هذا الانتقال بين دورين متناقضين كل التناقض، هو الذي حَتَّمَ على القاصة الحديث عن وبلغتين اثنتين: لغة النطق/ الأصوات، ولغة الصمت، والتساؤل حول مدى (إبلاغية) وقدرة كل لغة على التعبير والوصول إلى الآخر؛ هل لغة الكلمات والأصوات التي تمارسها الساردة في وضعها الطبيعي هي القادرة على الإبلاغ، أم لغة الصمت التي يكتفي الشخص الماثل أمامها بخيوطه بالتفنن في التعبير بها عن طريق حركات عينيه وقسمات وجهه. فهو يُحْجِمُ عن الحديث إليها، بالرغم من كل المحاولات التي بذلتها: "كان صمته كلمات هاربة مشردة لا يعرفها أي قاموس، كانت تذعن لمحرابها الخاص الذي يقول دون أن ينتظر. هذا القول يثرثر بالعينين اللتين ترسمان خارطة لوطن غير موجود، وطن جديد فرح بذلك التواعد على أرض هاربة. هل يمكن أن يحدث ذلك؟ هذا الجلاد المشتهى الذي يلسع وأنا أمة لسعاته المنفلتة من العقال.."[234]. فكل محاولات القاصة لإنطاق هذا الشخص باءت بالفشل، حتى إن صمته كان كافيا لتتعلم منه كيفية تأدية دور المرأة الخرساء: "كان علي أن أروضه لكي ينطق، لكي يتكلم. لقد علمني صمته كيف أجسد السيدة الخرساء التي تنبت الحب في قلوب الآخرين دون كلام، بأحاسيسها وانفعالاتها التي ترسلها عبر اليدين والعينين والجسد الذي ينطق دون أن يتكلم، وعلي أن أسمع كلامه الذي سيكون جميلا؛ هذا المشتغل بالصوت وهندسته.."[235].

بل إن لطيفة لبصير ستكتشف، حين اقتربت من الشخص الذي شغلها وأخذ بلبها، أنه رسام بارع؛ لا يرسم الوجوه والأعضاء فحسب، بل إنه تعدى ذلك وتجاوزه إلى رسم الحزن المختبئ على أطراف الشفاه؛ شفاه القاصة: "كنت أبحث عنه، وكنت منشغلة بخيوطه الكثيرة التي أحضرها معه اليوم، كان هو منشغلا بشيء ما، ذهبت لأتفقده. كان منهمكا في تخطيط شيء ما، اقتربت أكثر، كنت هناك في الخطوط، رأيت نفسي وقد انتقلت بأحزاني وفرحي في ورقة يرسمني فوقها، كان هناك حزن بجانب الشفتين اللتين رسمهما وكأنه كان يشعر بألمي، نظرت

---

[234]- نص (أستمع إلى صمته): لطيفة لبصير.

[235]- المصدر نفسه.

إلى الشكل المتواجد على الورق، كنت هناك وكانت أحاسيسه هناك أيضا، فقد أحس بوجعي ونقله على الورق، نظرت إليه وقلت له: أنت فنان الصوت أم فنان الصمت؟"[236].

ومما وجبت الإشارة إليه أن لطيفة لبصير، من خلال هذا النص الذي يحْبُلُ بالدلالات، تكشف على أنها تصنع نصوصَها وتخطط لكتابتها؛ سواء كانت قصيرة أم طويلة، والكتابة السردية لديها صناعة قبل أن تكون هواية أو طبعا تُسايِرُ ما يأتي به. لهذا سيكتشف القارئ، وهو يبلُغُ نهاية الأقصوصة، السر من وراء عدم إجابَةِ الشخص لكل إشارات القاصة، وهي تحاول قدر المستطاع لَفْتَ انتِباهِهِ إليها؛ هذا السِّرُّ الكامن في أن الشخص المقصود كان أخرسا، لا ينطق: "كان يبتسم ابتسامة هادئة، وكان يبعث لي لحنا صغيرا من عينيه وكأنه يراقصني دون أن أدري، وأعطاني الورقة وهو ينظر إلي بصمت، استنشقت الهواء وأحسست بشيء ما. كان المخرج ينظر إلي، سألته: لماذا لا يكلمني؟ قال لي: هو أخرس. شهقت بقوة، وصمتت طويلا وأنا أتألم وقلت لنفسي: كيف يكون أخرس من يمتلك كل هذه الألوان و كل تلك اللغات وفن الصمت.. ويحسن تحويل الألم؟"[237].

بمعنى أن لطيفة لبصير نجحت إلى حدٍّ كبير في قَلْبِ الأدوار بينها وبين مهندس الصوت الأخرس؛ هي أرادت أن يكون الأخرسُ مهندسَ صَوْتٍ، وهي الإنسانةُ الناطقة أرادت أن يَسْنِدَ إليها المخرجُ دور امرأة خرساء؛ كل هذا للوقوف عند حقيقة مثيره مفادُها هو ما خَتَمَتْ به لطيفة لبصير أقصوصتها، حين قالت: "أستمع إلى صمته... صمته يقول أشياء كثيرة لا يقولها الكلام..."[238]. ففي أحيان كثيرة نصادف أناساً لا يتكلمون، وبالرغم من ذلك يقولون بحركاتهم وإشاراتهم وأفعالهم أشياء كثيرة تفيدنا، في الوقت الذي يتحدث الكثيرون إلينا بحديث طويل عريض، ولكن دون طائل يُرْجى منه. ومن هنا تَصْدُقُ عبارةُ الحكيم (ابنُ الْوَنّان)، وهو يوصي ابنه قائلا: "يا بُنَيَّ، إذا افْتَخَرَ النّاسُ بحُسْنِ كَلامِهِمْ، فَافْتَخِرْ أَنْتَ بِحُسْنِ صَمْتِكَ.". وغير بعيدة عنا الحكمة العبارة المأثورة القائلة بأن (الصمت حكمة).

بهذا تكون لطيفة لبصير قد قلبت حديث الصمت من صورته السلبية التي اكتسحت مجموعة من الكتابات بصيغة المؤنث؛ كما هو الحال لدى مليكة مستظرف (رحمها الله)، ووفاء مليح، وسعاد رغاي، وفاتحة مرشيد، ومليكة نجيب، وحليمة زين العابدين، وهي أيضا، وتحولت به إلى المنحى الإيجابي الذي يجعله في مقابل موضوعة الكلام؛ الكلام الذي لا طائل من ورائه؛ بمعنى أن الصمت في كثير من الأحيان هو أبلغ في تعبيريته من الكلام. ولعل العنوان الذي اختارته لطيفة لبصير، والحامل بين ثناياه لبذرة التناقض: (أستمع إلى صمته)، من شأنه أن يدُلَّنا على اهتمام القاصة بالاستماع إلى الصمت؛ وهو الأمر الذي لا يمكن أ يتحقق بالنسبة لأي كان؛ اللهم إذا كان المستمع من طينة من يحفل بالإشارات الواصلة التي من شأنها اختراق القلب قبل طبلة الأذن. لا يمكن للاستماع أن يكون إلا لأصوات، غير أن لطيفة لبصير تستمع للا صوت؛ عن طريق خلجات القلب.

---

[236]– نفسه.

[237]– نفسه.

[238]– نص (أستمع إلى صمته): لطيفة لبصير.

هكذا استطاعت لطيفة لبصير، وهي القاصة المتمرسة بأساليب الكتابة وطرائق الحكي، أن تستمع فعلا إلى صمت الرجل الأخرس، مهندس الصمت، وأن تنقل إلينا، عن طريق الكلمات/ الكتابة/ الخطوط حيث الصمت هذا الذي فعلا بلغ القلوب قبل الآذن. وليس هذا كما قال الشاعر بشار بن برد العقيلي؛ وكان ضريرا: (والأذن تعشق قبل العين أحيانا)، مادامت لطيفة لبصير مارست تواصلها العاشق بالعودة إلى الأصل في الحواس، وهو البصر، واستطاعت من خلال الإنصات إلى الأخرس أن تتعلم لغة التعبير التي تخترق فعلا القلوب قبل الآذان. شكرا لطيفة على هذه المتعة...

اغتصاب الطفولة في (ذاكرة خرساء) للقاصة مريم بن بختة[239]

[239]- تعود هذه الدراسة إلى الواحد والثلاثين من شهر يوليوز عام 2013، حين توصلت بنص سردي من القاصة مريم بن بختة التي تجمعني بها صداقة متينة، ومجموعة من أسباب العمل. وكان أن شَدَّني موضوع هذا النص، وهو اغتصاب الأطفال، فانكببت على دراسته، من ضمن ما كتبتُ بخصوص نصوص هذه القاصة المتميزة.

لازالت قضايا هتك العرض المترتبة عن موضوعة الصمت التي تكاد تكون قاسما مشتركا بين جميع المجتمعات الإنسانية، تَنْخُرُ جوهر الإنسان وتسيء إلى كينونته الجميلة المبنية أساسا على طبيعة التجانس والتناسب التي من شأنها أن تَصْبغَ حياة المجتمعات بصباغة التَّناغُمِ والثقة المتبادلة والصدق والوفاء. وبالرغم مما تبذُلُهُ وسائلُ الإعلام داخل هذه المجتمعات، سواء المرئية منها أم المسموعة أم المكتوبة، من جهود؛ لفضح هذه الممارسات المشينة التي تُصَوِّرُ اعتِداءَ الإنسان على إنسانيته الكامنة في شخص آخر؛ من المفروض أن يكون حامياً له، وراعياً لحقوقه وسعادته؛ بالرغم من كل هذه الجهود، يبقى الإبداع، في الشعر كما في السرد، وحْدَهُ المجال الرَّحب الذي بمقدورنا أن نفضح مِنْ خلاله مثل هذه الظواهر والطابوهات، ونعمل على معالجَتِها؛ خاصة جنس القصة والقصة القصيرة على وجه التحديد..

وقد استطاعتْ كثيرٌ من الساردات المغربيات المعاصراتِ، فيما كَتَبْنَهُ باللغتين العربية والفرنسية، الوقوف عند ظاهرة الاعتداء على الأطفال، ونقلها من واقعها المرّ إلى واقع الكتابة؛ بهدف فضح المسؤولين على مثل هذه السلوكات الوحشية التي لا تَمُتُّ بصلةٍ إلى المجتمعات العربية الإسلامية التي رعى دينُها حقوقَ الطفل وصانَها من كل تَجَبُّرٍ أو سرقة أو عُدْوانٍ أو تلويثٍ. ولا حاجةَ بي هنا إلى تَتَبُّعِ هذه الصور والمشاهدِ الإبداعيَّةِ التي نَقَلَتْ تفاصيلَها كثيرٌ من المبدعاتِ المغربياتِ؛ خاصة خلال العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من الألفية الثالثة.

لقد تَمَكَّنَتِ القصّاصاتُ المغربيات، وغير المغربيات، مِنْ فَضْحِ المسْتورِ والإشارةِ بالأصبع الواضح إلى المسؤولين على مثل هذه السلوكات؛ خاصة ما عُرِفَ منها تحت اسم زِنا المحارِمِ. كما اشتغَلَتْ، في جانِبٍ آخَرَ من الصّورَةِ، نساءٌ أُخْرَياتٌ ورجال من الدارسين، على الكتابة في الموضوع نفسه؛ خاصة من الوجهة الاجتماعية والنفسية المتصلة بظاهرة اغتصاب الأطفال، وما يُمْكِنُ أنْ يَتَرَتَّبَ عليها من سلبياتٍ وانكساراتٍ خطيرةٍ على حياة الأفراد والأُسَرِ والمجتمعاتِ.

وإذا كنتُ قَدْ وقَفْتُ اليومَ عند هذه الموضوعَةِ التي كانت من بين موضوعات كثيرةٍ تناولْتُها بالدرس والشاهد في كتابي (صحوةُ الفراشات) الذي خصصته لطرح قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، فإن ذلك جاء نتيجة قراءتي أقصوصة (ذاكِرَةٌ خَرْساء) للمبدعة مريم بن بخثة، التي تسْتَعيدُ في هذا السرد الهادف قضية اغتصاب القاصرين، وتطفو بها على السطح. وإذا كان هذا الأمر فظيعا وغيرَ مقبولٍ في سائر المجتمعات، فإنه سيكون أفظعَ حين يتعلق الأمر بهذا الفعل داخل المجتمعات الإسلامية، وَمِمَّنْ؟ مِنْ أَقْرَبِ المقَرَّبينَ علاقةً وَآصِرَةً بالطفل أو الطفلة: أقارِبُهُ.

ومما تجب الإشارة إليه في هذا الصدد، ونادرا ما تَمَّ الانتباهُ إلى هذا الأمر؛ سواء على مستوى الدراسة الاجتماعية أو النفسية، أم على صفحة الإبداع: الاغتصابُ الذي يكون مصْدَرُهُ أنثى (امرأة)، ويُمارَسُ في حق

طفل أو طفلةٍ. ذلك بأن أكثر الدراسات والكتابات الإبداعية اهتمَّتْ بنوع واحدٍ من الاغتصاب، وهو الذي يكون فيه الجاني رجلا مذكَّراً، في حين نادراً ما تَمَّ الحديث عن النوع الثاني الذي يكون فيه الجاني امرأة مريضة؛ تستغلُّ قرابَةَ وسذاجة هذا الطفل أو تلك الطفلة؛ لِتُمارِسَ على أحَدِهِما نَزَواتِها المريضة التي من شأنها أن تَتْرُكَ جُروحاً غائِرَةً في نفسية هذا الطفل أو تلك الطفلة البريئين.

وإذا كانت القاصة مريم بن بختة قد جَرَتْ على العادة، وتحدَّثَتْ في قصتها (ذاكرةُ خرساء) عن النوع الأول المعروف من الاغتصاب، وهو الذي يكون الفاعلُ فيه رجُلاً، فإنَّ الدَّعْوَةَ مفتوحةٌ للاهتمام، في جهةٍ أخرى، بالنوع الثاني الذي يكون الفاعلُ فيه امرأةً، وتَسْليطِ مزيدٍ من الضَّوْءِ عليه. والناظر في قصة مريم بن بختة، يجد أنَّ السَّرْدَ يأخُذُ انطلاقَتَهُ مِن عنوان الحكاية الذي يحيل على واحدة من أكثر موضوعات السرد النسائي أهمية: موضوعة الصمت التي ينوبُ عنها فيها نعت (خرساء)؛ أي الممنوعة من الكلام..

وتبقى ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

لقد هدمت المرأة جدار الصمت الذي ظل لسنين عديدة يجثم على أنفاسها ويمنعها من الكلام والتعبير. ولكن لِمَ كان المجتمع حريصا على أن تبقى المرأة صمتة؟ هل لأنها مخلوق لا يُحْسِنُ الكلام؟ أم أن المجتمع يخاف أن تتكلم المرأة إذ إن كلامها رجس؛ لذلك وجب أن تبقى صامتة حتى توفر على المجتمع مجموعة من الأضرار والويلات التي هو في غنىً عنها؟ أم أنَّ مِنْ وراء هذا المنع أسبابا أخرى لا نعرفها، والمجتمع وحدَهُ هو الذي يعرفها ويفهم عِلَلَها؟

كما تمكنت المرأة المبدعة المغربية المعاصرة أن تجعل من ثنائية السكوت والكلام، محورا تدير حوله مجموعة من القضايا التي عانت منها؛ ومن أبرزها قضية التحرش الجنسي. فالمرأة/ الفتاة/ الطفلة وجب عليها أن تصمُتَ حفاظا على سعادة الأسرة وتماسكها؛ ثم لأنه (حشومة) أن نتحدث في هذه الأشياء. فالحديث إذن في هذه الأشياء، بمنطق الرجل هو من قبيل (حشومة)، أما القيام بهذه الممارسات الدنيئة فليس بالمرة بـ (حشومة). هنا تعمل الكاتبة المغربية المعاصرة على فضح هذا التناقض الصارخ الذي يحيا به الرجل. فهو يأتي بالمحرمات من مثل زنا المحارم والاعتداء على الأطفال، ويطلب من الآخر المعْتَدى عليه أن يَلْزَمَ الصمتَ؛ لأنه إذا تحدث بهذه الأمور أو باح بها لأحد، فإن ذلك (عيب) و(حشومة)، ومن شأنه أن يؤدي إلى تشتت الأسرة وتصدُّع المجتمع.

وما خلصت الساردات المغربيات إلى فهمه هو أن مواصلة السكوت والاستمرار في لعبة الصمت من شأنه أن يكرس هذا الظلم والتسلط على فكر المرأة وجسدها؛ لهذا بات من الضروري ومن الواجب كسر جدار الصمت

هذا والصراخ بأعلى صوت في وجه جميع أولئك الذين يفضلون أن تبقى لغة الصمت سائدة، لأن في بقاء لغة الصمت بقاء للتجبر وللخطايا. ومن هنا كان لابد من الكتابة في هذه الموضوعات؛ لأن هذه الكتابة هي الكلام الموجود قُبالَةَ الصمت الذي يريد الآخرون أن يبقى وأن يسود. هكذا استطاعت السرديات المغربية المعاصرة أن تخطو خطوات كبيرة في مسار فضح الممارسات الرجالية الذكورية ضد المرأة وضد المجتمع. فالرجل الذي يغتصب فتاة إنما يغتصب المجتمع بكامله، والرجل الذي يعتدي على حرمة طفلة، إنما يعتدي على جميع أطفال ذلك المجتمع. لهذا عملت المرأة المغربية على وضع حد لآخر فصل من فصول الصمت في حياة المجتمع المغربي وحياة المرأة المغربية. وحديث مريم بن بخثة، في بداية هذه الحكاية وانطلاقا من عنوانها، إنما جاء ليعيد هذه الموضوعة إلى الواجهة.

ثم يتواصل، بعد ذلك، الحكي في (ذاكرة خرساء)، عن طريق تبادُلِ المواقع بين (الذاكرة) و(الواقع)، ولو إن الذاكرة هي التي تستحوذ على النصيب الأعظم من هذا القصة. ومما تجدر الإشارة إليه، أن الصورة قاتمة سوداء، سواء تعلق الأمر بما يأتي من قِبَلِ الذاكرة، أم الذي يوجد على أرض الواقع. وقد جمعت مريم بن بخثة في هذه الحكاية، كما هي العادة دائما في السرد النسائي، بين موضوعات كثيرة، متعالقة؛ يُفْضي بعضُها إلى البعض الآخر؛ وهي هنا أربعة:

- ✓ موضوعة الدعارة.
- ✓ موضوعة التحرش الجنسي (اغتصاب الأطفال) و(زنا المحارم).
- ✓ موضوعة الصمت.
- ✓ موضوعة القهر والاستغلال الذي تعيشه المرأة وسط مجتمع لا يزال ذُكوري التفكير والحياة.

وعلى هذا الأساس، يبقى السرد النسائي كتابةً طافِحَةً بالقضايا وصور المجتمع في راهنيَّتِهاوواقعيَّتِها المعيشة المواكبة، والمجَرَّدَةِ من كُلِّ مَساحيقِ الزينة..

أما بطل (ذاكرة خرساء)، فهو ضمير المتكلم (أنا)، الذي يحيل على الطفل الذي تَمَّ اغتصابه في صغره، وهو الآن رجُلٌ كبير يستعيدُ ما حدَثَ له؛ إثْرَ مشاهدته للمومس وهي تُلَمْلِمُ عُرْيَها: "ها أنا ذا تتسارع أنفاسي متقطعة من علو المكان أو ربما من شدة الخوف، ما زلت غير قادر أن أستوعب سبب هذا الخوف المباغت لي، وما علاقته بتلك المومس التي فقدت صوابها... ما همني حينها دوافعها ولا أسبابها أكثر من الأثر الذي أحدثه ذلك العري، وكأنها نزعت حجبا كانت تخفي قلقي الباطني..". كما يحيل ضمير المتكلم (أنا)، في (ذاكرة خرساء)، على الذاكرة المفردة المعْتَدى عليها من قِبَلِ المجتمع بكامله، مادام هذا المجتمع لا يحرك ساكنا؛ لحماية الطفولة من نزوات المرضى من بعض الرجال والنساء. إنها الذاكرة المفردة التي تتحول إلى متعدد جمعٍ صامِتٍ.

وهنا فائدة لابد من الإشارة إليها، وهي أن مريم بن بخثة، في (ذاكرة خرساء)، تتحدث، كساردة، بضمير المذكر؛ إذ تحكي محل الرجل الذي تَمَّ الاعتداء عليه وهو ما يزال طفلا صغيرا. ومعنى هذا أن الساردة المغربية

مارست الكتابة باللغتين؛ لُغَةِ المذكر ولُغَةِ المؤنث؛ ولم تقتصر كتابتُها، كأنثى، على المرأة تتحدث باسمها، ولكن تَعَدَّتِ الأمر إلى الحكي مَحَلَّ المذكر. وهو الأمر نفسُهُ الذي قام به الرجل أيضاً، كساردٍ، إذْ تَحَدَّثَ بلسان المرأة، ونابَ عنها.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، يكمن أساسا في أن الحركة الأولى من هذه الحكاية، كما سيأتي بيان ذلك بعد قليل، تنطوي على واحد من أهم معينات القراءة؛ ويتعلق الأمر بالمعجم الذي تَمَّ توظيفه في هذه الحركة، ثم الحركات التي تلتْها، حيث تَبْرُزُ مفردات من مثل: (صومعتي- الحصون- المعقل- الهروب- الدهاليز- حصانتي- القفل- الراهب...)؛ وكُلُّها تَدُلُّ على الانزواء والاعتكاف والانطواء. وهي هنا تساهم في تجسيد صور (أنا) المتكلم الذي يعيش خوفا رهيباً؛ وهو الخوف الذي فرضتْهُ عليه حالةُ الاغتصاب التي عاشها في شعره.

وينضاف إلى هذا المعجم الدال الذي ربما لم تَقْصِدْ القاصةُ إلى توظيفه لِتَأْدِيَةِ الغرض الذي وضحناه منذ قليل، ينضافُ إلى ذلك الصيغَةُ الصرفية النحوية التي انطلق بها السرد، وهي صيغةُ الجملة التي ابتدأتْ بفعل لازم (عُدْتُ)، ثم بعد ذلك (أَتَحَصَّنُ). والفعلُ اللازم هو ما يُقابِلُ الفعلَ المتعدّي. والمتَعَدّي هو الفعل الذي خرج من دائرة اشتغاله؛ للتأثير في أسماء أخرى تتقاسَمُ معه الجملةَ؛ وهي مفاعيلُهُ. فهو، إذا جاز لنا التعبير، فِعْلٌ (شُجاعٌ) و(جِرّيءٌ)، وليس الأمرُ كذلك بالنسبة إلى الفعل اللازم الذي يبقى حبيس دائرته لـ (خَوْفِهِ) و(جُبْنِهِ)، و(انعِدامِ الجرأة لديه). كُلُّ هذه الأمور من شأنها أن تزيد في تشخيص صورة (أنا) المتكلم؛ ذلك الرَّجُلُ/ الطِّفْلُ الذي عاني من جراحِ فِعْلِ الاغتصابِ وكَدَماتِهِ الغائرة التي من الصعب أنْ تَنْدَمِلَ وتُشْفى...

وتقوم حكاية (ذاكرة خرساء) على سبع حركات كبرى؛ هي:

- الحركة الأولى، وهي التي جاءت عبارة عن تقديم لأجواء الحكي؛ حيث تجعل الساردة بطلها المتكلم يعود إلى مشاهداته بالنهار؛ تلك المشاهدات التي أيقظت في ذهنه جرحا غائرا من الماضي السحيق. كما شَكَّلَ هذا التقديمُ فرصة لمريم بن بخثة لِتَتَماهى مع بطلها، وتخوض فيما دعته بالحصون الني نسجها الإنسان حول نفسه، بالإضافة إلى موضوعة الهروب التي تبقى المِلاذَ الوحيد لكل امرئ ممّا قد يحدُثُ له، ولا يقْدِرُ على مواجهته: "وعدتُ إلى صومعتي أتحصن بها من مخاوف النهار، من زمن الغدر، من مومس تعرت جهارا، أرعبتني حقيقتنا الغائبة في زمن الأوهام. لم يكن هناك سبيل غير الحصون التي نسجناها لتكون لنا معقلا اختياريا حين يكون الهروب اضطراريا. لم أهرب. وممَّ أهرب؟ وهل للهروب زمن محدد؟ وحدها الأحلام التي تخاتلنا تصنع لها أزمنة محايدة، أما الخوف، فزمن ممتد بامتداد الوجود الإنساني..
- الحركة الثانية، وهي التي تنطلق من بداية الفقرة الثانية، وتنتهي عند قول الساردة: "كأنها نزعت حجبا كانت تخفي قلقي الباطني". فالأمر يتعلق هنا، بحركة قصيرة جدا في الزمن، واشتملت على حدث واحد،

هو عُرْيُ المومس؛ هذا الحدث الذي تَمَخَّضَ عن فِعْلٍ يكْمُنُ في ما أيقظَهُ هذا العُريُ في ذاكرة الرجل/ الطفل من صور كان دوما يحاول زَجْرَها..

- الحركة الثالثة، وهي الحركة التي جاءت نتيجة التَّداعي الحاصل بداخل ذاكرة (أنا) المتكلم؛ حين استرجعت هذه الذاكرة (الخرساء) صورة أنثى أخرى، لم تكن تُدْرِكُ بأنها عارية، حتّى غُرِّرَ بها. والأمر هنا يتعلق باغتصاب، تَشْهَدُ عليه آثار العُنْفِ التي بقيت على جَسَدِ الضحِيَّةِ: "وجدتني أربط الصورة بصورة امرأة أخرى لم تكن تدرك أنها عارية حتى غرر بها، فنزعت عنها البراءة؛ وإن كان الأمر مختلفا لكن الصورة لحظتها كانت تبدو لي متشابهة. فكلاهما فعلان صدرا من امرأة. لم أكن أدرك حينها أنني بدأت أغوص في دهاليز قناعاتي.."
- وفي الحركة الرابعة، يُفْسِحُ (أنا) المتكلم المكان للواقع كي يبوح بما يَحْدُثُ فيه. ويتعلق الأمر في هذه الحركة بتَجَمْهُرِ النّاس حول الأنثى التي انْتُهِكَ عِرْضُها؛ الشيء الذي جعل الرجلَ/ الطفل يتذكر فِعْلَ اغْتِصابِهِ مِنْ قِبَلِ أقْرَبِ النّاسِ إلَيْهِ: زوج أمِّهِ: "حين تجمع الناس حولها بين مشفق عليها ولاعن فجورها وبين من استغل الموقف ليتأملها على مهله... كنت قد تجمدت مكاني غير آبه بكل شيء سوى صورتها وعينيها الذبيحتين أمام مرأى الجميع. كلامها كان همهمات مخنوقة بصوتها المجروح. كدمات بادية على معصميها وذراعها وفخذها الأيمن. إحدى العينين كانت متورمة جدا بها زرقة شديدة. كنت أرقبها وأنا أرتعد خوفا.فاجأني على حين غرة، ما كنت أظن أن الذكريات الأليمة تنخر في جسدي طيلة هذه السنين وأنا الذي اعتقدت أنني تخلصت من شؤم الماضي بكل ويلاته..". وتنطلق الحركة الرابعة من قول الساردة: "لا شيء يبدو لي كما كان.."، إلى قولها: "وأنا الذي اعتقدت أنني تخلصت من شؤم الماضي بكل ويلاته.
- الحركة الخامسة، وهي الحركة التي من خلالها يغوص (أنا) المتكلم في دهاليز ذاكرته؛ ليستعيد فعل اغتصابه الذي كان يتكرر تقريبا كل ليلة مِنْ قِبَلِ زوج أمِّهِ. وتعتبر هذه الحركة قَلْبَ الحكاية وبُؤْرَتَها، وهي التي تستعين فيها الساردة بتقنية الحوار الذي دار بين الرجل/ الطفل وزوج أمه، بعد أن عَزَمَ الطفلُ، هذه المرة، على عَدَمِ تَمْكين مُغْتَصِبِهِ منه، كما كان يفعل كل ليلة.. وتبدأ الحركة الخامسة من قول الساردة: "ها أنا ذا أنهزم أمام صورة عارية لمومس.."، إلى قولها: "هل أحسست بشفقة على المومس التي جرتني في أذيالها إلى ماض عانيت منه كثيرا وظنتني قد تخلصت منه نهائيا..؟؟".

وتبقى الحركة الخامسة الأطول في الحكاية، حيث يَتِمُّ فيها تفصيل الحديث عن مقاومة الطفل البريء لإغراء زوج أمه: "أخذت أقترب من الباب وأنا أمشي على أطراف أصابعي حتى لا يصل وقع خطوي القريب منه.

كانت شجاعة مني أن أكون قريبا منه لا يفصلني عنه سوى هذا الباب الذي لم يكن سميكا بالقدر الكافي، لكن القفل هو من حال بيني وبينه... لا أدري كم ظل هناك من الوقت، كل ما أعلمه هو ما أحسست به من حنقه وغضبه. ولولا خوفه من إيقاظ والدتي، لكان هنا يعيد أحداث مسرحيته البشعة علي...".

وفي الحركة الخامسة، تظهر تقنية الوصف، وهو وصف ساردٌ؛ تواصِلُ القاصة، عن طريق جمله القصيرة، الغوص في تقنية ثانية هي تقنية الاسترجاع التي تُمَكِّنُ من استعادة أجواء الهلع والخوف التي كان يعيشُها الطفلُ: "ها أنا ذا أنهزم أمام صورة عارية لمومس، لكنها صورة أيقظت في طفولتي البائسة. ها أنا ذا أرتعد. الساعة تدق منتصف الليل. عرق بارد يتصبب من كل جسدي الصغير وعيناي تكاد تزيغ من محجرها. دموع تنساب لتبلل وجها قد غاب بياضه البشري. أذني ملتصقة بالحائط الذي كانت تجعلني برودته أكثر بؤسا وقلقا. قلبي الصغير يترنح ترقبا للقادم إلي. أنكمش على نفسي. أبدو كفأر صغير مبلل. أشعر بالخطوات السكرانة تتسلل من الغرفة البعيدة، بخفي حنين تنساب كثعبان بفحيحه السام يتحرك... كشبح ليلي نحو غرفتي النائية. قلبي يقفز من مكانه. أشعر به يكاد يتوقف. ألهث.. ألهث من شدة الخوف. ماء دافئ ينساب من بين فخذي. يصير البلل باردا وأنا حالي ككلب يحتضر..".

- ثم تطالعنا الحركة السادسة، التي تنطلق من قول الساردة: "بعيدا عن الضوضاء التي تحيط بها، كنت أعيش لوحدي فوضى بداخلي.."، إلى قولها: "من رجل تعهد أن يكون مكان الأب المتوفي لطفل يتيم يقتات المحبة..". والذي حملني على إفراد هذه الفقرة ما قبل الأخيرة من الحكاية بحركة، عودة (أنا) المتكلم من استرجاع ذاكرته الخرساء إلى الواقع: "بعيدا عن الضوضاء التي تحيط بها، كنت أعيش لوحدي فوضى بداخلي، فوضى صنعتها ذكرى رجل عبر حياتي ذات يوم، فترك سياطه على ذاكرة مثخنة برائحته النتنة.. مازال فحيح صوته يهمس في أذني.. يقززني.. يشعرني بالغثيان.. يومها لم أكن أعلم أن للإنسان أقنعة تشبه الوحوش..". وهنا نمط ثان من بوح (أنا) المتكلم الذي كان يظن أنه بمقدوره العيش بعيدا عن هذا الماضي المؤلم: "كم كنت ساذجا وأنا طفل، وكم أنا ساذج الآن وأنا رجل أجر عمري ورائي بقلب كسير؛ حرم عليه أن يعرف الحب أو يعرف أية علاقة جنسية طبيعية.. هل كنت شاذا أم راهبا أم كارها للنساء؟؟ لم أكن أقر بذلك مسبقا، ولكنني الآن أمام هذه الفوضى التي فجرها عري وتعذيب لمومس، أعود إلى صبي خلفته ورائي مازال ذبيحا أمام ناصية الشذوذ الذكوري، من رجل تعهد أن يكون مكان الأب المتوفي لطفل يتيم يقتات المحبة..".

وكل هذا كان بسبب هذا (الوحش) الذي حمل الرجل/ الطفل على عيش حياة مضطربة: "حين عرفته أعترف أني كنت كصفحة بكر لم يخط فوقها السواد، وكان هو السواد الذي لطخ صفحة ذاكرتي ورجولتي إلى الآن. أعترف الآن بهزيمتي كما أعترف أن كل الأقنعة التي صنعتها لنفسي وجعلتني لسنوات أعتقد أني شفيت من جرحي وأن قناعتي الذكورية ما هي إلا انطلاقا من فهمي للحياة...

- ثم تأتي الحركة السابعة والأخيرة لتغلق هذه الأقصوصة، وهي الحركة التي تنطلق من قول الساردة: "كم كنت سعيدا حينها..!"، إلى نهاية الحكاية. وهنا يخوض (أنا) المتكلم في حديث آخر يتعلق بمصدر هذا الجرح الذي بقي غائرا في حياته؛ إنها أمُّهُ التي بعد وفاة والده، ارتبطت بهذا الرجل الذي لم يكن سوى طماع فيما تركه أبو الطفل من رزق، وبراءة (أنا) المتكلم الذي أصبح ضحية نزوات هذا زوج الأُمِّ الخائن المريض: "كم كنتُ ساذجا حين اعتقدت أن الفرح زغرد أمام يتمي البكر وأمام امرأة ترملت في مقتبل عمرها.. كم كانت أمي بريئة جدا.. كم كانت امرأة تعاقر الحلم الأبيض الجميل..! كانت تبحث عن الستر والحلال، ولم يدق بابها سوى ذلك الجار الذي ظل عازبا لسنين حتى فاته قطار الزواج..". إنه الرجل/ الوحش الذي خَيَّبَ أُفْقَ انتظار الأمِّ/ الأرملة، والطفل/ اليتيم: "كنت أراها سعيدة كوردة تفتحت على قدوم الوافد إلينا.. لكنها لم تكن تفطن أنه كان عاشقاً لجنسه، وأنها كانت مطية لركوب الثراء الذي خلفه لنا والدي... صنع منها امرأة للحزن، وأنا توجني عريسا له بلا وجود سوى نزق الآلام التي اتحدت؛ لتصنع لنا حلما جديدا.. حلما من زنزانة أبدية ورجل مازال عالقا في ذاكرته الخرساء.".

تلك هي أهم حركات هذا النص السردي الجميل، الذي جاء في لغة بسيطة سهلة، وتقنيات سرد قريبة للغاية من القارئ؛ لا تعقيد فيها ولا تركيب. وقد سبقت الإشارة إلى أن نوعية الوصف التي سيطرت على أجواء هذه الحكاية، هي نوعية الوصف السارد الذي يعتبر مرتبة أعلى في الوصف فوق الوصف العارض والوصف المالئ للفراغات.

أما الرؤية التي غلفت أجواء هذا النص، فهي من قبيل الرؤية مع، التي حَضَرَ فيها ضمير المتكلم (أنا) بكل قوة، دون أي ضميرٍ آخرَ. وفيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب، لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخوصه. والرؤية مع هي ما أشار إليه (توماتشفسكي) تحت اسم السرد الذاتي، في مقابل (السرد الموضوعي) الذي يقابل الرؤية من الداخل. أما الرؤية من خارج، فهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

وإذا أردنا أن نعقد لهذه الأقصوصة مساراً سردياً، فإن (التحريك/ Manipulation) في هذا المسار، سيتوقف على عُرْيِ المومس التي حرَّكَتْ في صدر الرجل/ الطفل كل الجروح الغائرة. في حين أن محطة (الأهلية/ Habilité) سيُتَوِّجُها فعلُ الاحتماء بالذاكرة. أما محطة (الإنجاز/ Performance)، فهي التي تكمن في الحركة الخامسة، حيث استعاد (أنا) المتكلم الثقة في نفسه، ليأتي بعد ذلك (الجزاء/ Récompense) متجسدا في تخلص الرجل/ الطفل من عقدته..

أما النموذج العاملي الذي يمكن أن ننجزه لهذه الحكاية، فسيكون العامل المرسِلُ فيه هو القاصة مريم بن بخثة، والعاملُ المرْسَلُ إليه هو المجتمع المغربي بخاصة والعربي المسلم بصفة عامة. في حين أن العامل الذات يتجسد في

(أنا) المتكلم الذي يحيلُ على الرجل/ الطفل وكل طفل أو طفلة تعرَّضَ لفعل الاغتصاب، والعامل الموضوع هو التخلص من جراح الماضي والتغلب على هذه العقدة التي يخلفها فعل الاغتصاب في نفسية كل طفل أو طفلة. أما العوامل المساعدة في هذا النموذج العاملي، فتكمن أساسا في عُرْيِ المومس، وصورة الأنثى الثانية التي تعرضت للاعتداء، بالإضافة إلى الذاكرة. في حين أن العوامل المعاكسة تبقى غائبة، عدا ما يمكن أن نصفه بالتَّرَدُّدِ والخوف والضعف حُيالَ المجتمع..

وعلى هذا الأساس، تتقاسم نص (ذاكرة خرساء) ثلاثة محاور: محور الاتصال بين الساردة ومجتمعها، ومحور الرغبة بين (أنا) المتكلم وعقدته الكامنة في فعل الاغتصاب، ومحور الصراع المنحصر بين الذاكرة والواقع.. ويمكن القول بأن النص كله جاء ليُعْلِي من شأن فعل الذاكرة التي بدأت خرساء ثم تحولت إلى ذاكرة ناطقة. وهذا يعني انتصار الكلام على الصمت. فقد خرجت الذاكرة من صمتها (الخَرَسُ) وصمت مالِكِها، لتعيش، ولو مع نفسها، لحظة البوح التي هي الطريق الأمْثَلُ لتجاوز عُقَدِ الماضي والجراح التي بمقدور فعل الاغتصاب أن يخلفها في نفسية طفل أو طفلة صغيرين.

ويبقى، بعد كل هذا، أن نشير إلى أن القاصة مريم بن بخثة إنما تثير من خلال هذه الحكاية ذاكرة المجتمع التي أصبحت كلُّها (خرساء)، وليس فقط ذاكرة هذا الرجل/ الطفل الذي تَمَّ الاعتداء عليه ذات طُفُولة بائسة مُرَّةٍ سوداء... ولكن إلى متى ستبقى ذاكرة هذا المجتمع (خرساء)؟ وإلى متى سيتواصَلُ اغتصابُ الأطفال والاعتداء على طفولتهم الجميلة البريئة؟ الكُلُّ إذن متورطٌ في هذه الحكاية، التي بالرغم من قِصَرِها وبساطَةِ لغتها وتقنيات السرد فيها، إلا أنها استطاعتْ أنْ تَطْرَحَ موضوعاً وقضية مواكِبَةً لحياة مجتمع يسعى إلى أن يكون ناهِضاً متطوراً متقدِّماً...

الأبعاد الذهنية للإرشادات/ التوجيهات المسرحية:

نحو رؤية جديدة في أعمال الكاتب المسرحي لحسن قناني[240]

لا يختلف اثنان في أن النص المسرحي، في صورته اللغوية التي تنطوي على حروف وكلمات منثورة هنا وهناك على طوبوغرافية الصفحات، ليس بمقدوره تأدية مقاصد الفعل المسرحي كحركات وأفعال وأجساد تتفاعل وتتصارع، بين بعضها البعض من جهة ومع الجمهور من جهة ثانية، على مساحة الركح. وهكذا لا يمكن الانتقال إلى العرض المسرحي دون أن يكون بين أيدينا نص مسرحي، بالرغم من أن كثيرا من التجارب المسرحية التي نؤديها في حياتنا اليومية، أو تلك التي كنا نشهدها في نظام (الحلقة) أو (سلطان الطلبة) أو غيرها، استطاعت تجاوز النص المسرحي والدخول مباشرة في العرض المسرحي بفضل فعل الارتجال.

ولعل هذا ما جعل المؤلف في النص المسرحي يستحضر جملة من الإشارات، الخارجة عن النص المسرحي كنص لغوي موجه للقراءة، هي التي أطلق عليها نعت (الإرشادات) أو (التوجيهات) أو (التعليمات) المسرحية؛ لعلها تساعد القارئ، وهو يقرأ هذا النص الذي يبقى مجرد (قراءة)، على (مَسْرَحَةِ) النص/ اللغة، ونقله؛ ولو في رُكْحِ ذهنه الافتراضي، إلى مستوى العرض.

والمعروف أن المسرح حين بدأ، وقد كانت انطلاقته الأولى شعرا، بدأ زاهدا في هذه الإرشادات المسرحية التي لم يكن لها أي وجود في نص المسرحية. وهو الأمر نفسه الذي عرفه المسرح الإليزابيثي الذي لم يهتم رواده بالتعليمات المسرحية؛ بل إننا وجدنا من رفض هذه التوجيهات، وعاب على مؤلف النص المسرحي أن يأتي بها؛ لأن من شأنها التشويش على المخرج؛ وهذا موقف المخرج الأنجليزي (ݣوردن ݣريج) الذي رفض هذه التوجيهات رفضا مطلقا؛ مادامتْ تُعَبِّرُ عن تَطَفُّلٍ من المؤلف على عمل المخرج.

ولكن ما المقصود بالإرشادات المسرحية؟ وما الوظائف المنوطة بها داخل النص المسرحي الذي يبقى كتابة عادية؛ تجسد تقنية الحوار، إن لم تنتقل إلى التجسيد على خشبة المسرح في إطار سينوغرافيا مشمولة بعمل الممثلين وإبداعاتهم التي تكتب، وهي على الخشبة، نصا آخر يختلف والنص اللغة؟

الإرشادات المسرحية نص مواز للنص المسرحي؛ يكتبها المؤلف، ابتداء للقارئ الذي سيقرأ النص المسرحي؛ إذ أن كاتب النص المسرحي لا يدور بخلده أنه سيجد من يُخْرِجُ هذا النص ليصبح عرضا يشاهده جمهور. ذلك بأن النص المسرحي، في ثقافتنا العربية ذات الوسائل والتوجهات المحدودة، هو نص مُعَدٌّ للقراءة قبل أن يَقَعَ عليه الاختيار لِلْمَسْرَحَةِ. فهي ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى المتلقي/ القارئ الذي يتمثلها أثناء قراءة المسرحية، أو أثناء تحليلها فهما وتفسيرا، وتفكيكا وتركيبا. كما تفيد هذه الإرشادات، في مرتبة ثانية كلا من الممثل والمخرج والمشتغل على السينوغراف؛ مادامت تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات، وطبيعة التصويت،

---

[240]- ألقيت هذه الدراسة في الحفل التكريمي الذي نظمته مديرية الثقافة بالجهة الشرقية/ وجدة، بالتعاون مع رابطة المبدعين والفنانين بالجهة الشرقية؛ وذلك بقاعة نداء السلام بمقر كلية الآداب بوجدة، في: التاسع عشر من شهر ماي عام 2013. وكانت مناسبة طيبة لإثارة موضوع التوجيهات المسرحية في عمل هذا المسرحي.

وتحديد الفضاء الدرامي، والتأشير على الإضاءة والمكونات السينوغرافية الأخرى التي تحيل على الموسيقى والإكسسوارات.

ثم إنها تكتسي أهمية خاصة بالنسبة إلى الممثل أثناء مرحلة قراءة الطاولة أو ما يُعْرَفُ بالقراءة الإيطالية؛ إذ تساعده على تمثل الدور وتقمصه واستيعابه لغويا وبصريا. وهي بالمثل مهمة بالنسبة إلى السينوغراف الذي توجهه إلى مجموعة من السبل؛ لاختيار مجموعة من التقنيات المناسبة التي تصلح في بناء المشاهد المسرحية، وتجسيدها بصريا ومرئيا. وأخيرا تعتبر الإرشادات المسرحية ذات شأن بالنسبة إلى المخرج الذي يستغلها في توجهاته وما يعمل على تركيبه والتخطيط له وهو يستعد لعرض المسرحية على الخشبة.

ومما يشد الانتباه في التاريخ التنظيري لهذه الإرشادات المسرحية، أنه لم يَتِمَّ الانتباه في هذه التعليمات سوى إلى الجانب الفني/ أو الديداكتيكي الذي يقسمها إلى قسيمين كبيرين: إرشادات مسرحية يأتي بها المؤلف خارج الحوار الذي يطرز جنباته، وهي مستقلة بنفسها؛ ترد في صدارة المسرحية في شكل تعليمات موجهة بالأساس إلى المخرج، أو توجيهات سينوغرافية. ومنها ما يأتي مباشرة بعد أطراف الحوار؛ لوصف الشخصية من الداخل والخارج؛ وغالبا ما تكون في شكل إشارات تداولية. أما القسيم الثاني، فهو جماع الإرشادات المسرحية التي يأتي بها المؤلف داخل الحوار، وهي التي تقع وسط الحوار أو في نهايته.

في حين أن هذه الإرشادات المسرحية تتوافر على جانب آخر بقي محجوبا على الدارسين والمنظرين؛ والمقصود هنا: الوجه الذهني أو لنقل الأبعاد الذهنية/ الفكرية للإرشادات المسرحية؛ خاصة في نوع من المسرح المغربي ألفه أصحابه أواخر الستينات وخلال مرحلة السبعينات من القرن الماضي، وهي الفترة التي عُرِفَتْ في تاريخ المغرب الحديث تحت اسم (سنوات الرّصاص). بالإضافة إلى أن كثيرين ممن تعاطوا التأليف المسرحي في تلك الحقبة، كانوا من رجال التربية والتعليم؛ بل وكان كثيرون منهم أساتذة لمادة الفلسفة. ناهيك عن الانتماء السياسي/ الحزبي اليساري الذي كان يؤطر الغالبية منهم. كل هذه الظروف وغيرها كان لها الأثر البالغ في توجيه الكتابة المسرحية لتلك العقود؛ بما في ذلك الإرشادات المسرحية التي لم تكون سوى (هامش) على جانب الكتابة/ المتن/ النص المسرحي في تجلياته وحمولته الفكرية والسياسية.

فإذا عملنا على إعادة قراءة النصوص المسرحية التي أُلِّفَتْ في تلك الحقبة، سنكتشف أن المؤلف كان، سواء بشكل واع أم من غير وعي، يُضَمِّنُ هذه التعليمات، بالإضافة إلى الجوانب الفنية والتقنية التي وُجِدَتْ لأجلها، مجموعة من الإشارات والإضاءات والغمزات الذهنية التي لا يمكن المرور عليها هكذا، والاكتفاء بالنظر إليها على أنها مجرد توجيهات تقنية لا أقل ولا أكثر. وبالرغم من أنني أكاد أجزم بأن لا أحد من المؤلفين المسرحيين لتلك الفترة من التأليف، كان على وعي بهذه الرؤية، إلا أن الحمولة الذهنية للمؤلف تسربت إلى ما هو تقني من كتابته؛ انطلاقا من قناعة مفادها أن الذي يكتُبُ النص المسرحي هو نفسه الشخص الذي يكتب الإرشادات والتعليمات المسرحية، ويختار لها خطا مغايرا للخط الذي كُتِبَ به النص؛ وقد يجعل هذا الخط سميكا، كما هو واضح في عدد

من النصوص. ومن خلال كل هذا، نكون في حقيقة الأمر إزاء نصين اثنين: نص لغوي مقروء يظهر في الحوار الذي يُكَوِّنُ جَسَدَ المسرحية، ونص بصري مرئي تُشَكِّلُهُ الإرشادات المسرحية.

لقد استطاع الإخراج، الذي لم يبدأ في صورته الفعلية التي نعرفها اليوم سوى عام 1820، أن يمر عبر ثلاث حقب كبرى، هي: حقبة المؤلف المخرج، ثم حقبة الممثل المخرج، فحقبة المخرج المخرج؛ أي أن الحاجة إلى الإرشادات المسرحية لم يكثر الطلب عليها إلا في المرحلة الثالثة، وبعض الشيء خلال الحقبة الثانية؛ لأن المؤلف الذي كان يؤلف النص في المسرح اليوناني القديم لم يكن ليهتم بهذه الإرشادات التي يعرفها حق المعرفة. ولم يتم الاهتمام الفعلي/ التنظيري والتطبيقي بالتوجيهات المسرحية إلا حديثا، خاصة مع (رومان إنغاردن) الذي ميز داخل النص الدرامي بين نص رئيس؛ وهو مجموع الحوارات الموجودة في النص، ونص ثانوي هو تلك التعليمات المسرحية؛ يقول: "إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيس لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي. هذه الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العرض".

وإذا كان الدرس المسرحي الذي انْكَبَّ على الإرشادات المسرحية قد صنفها في ست مجموعات، هي:

- تمييز الشخصية.
- الوصف الفيزيقي للشخصية.
- التمييز الصوتي للشخصية.
- أشكال الكلام.
- عناصر التصميم/ الديكور وموقع الشخصية منها.
- العناصر التقنية المتصلة بأوضاع الممثلين والإضاءة والموسيقى وغيرها.

فإن الذي وجب أن يُنْظَرَ إليه في هذه الإشارات/ الإرشادات هو الجانب الذهني؛ أي قراءة هذه الإرشادات من زاوية فكرية؛ قد تشي بمجموعة من الأسرار التي لم ينتبه المؤلف إلى نفسه وهو يُفْشيها. ولأجل بلوغ مقاصد هذه الأبعاد الذهنية/ الفكرية التي قد تنطوي عليها الإرشادات المسرحية، لابد من التعريف بها انطلاقا من جملة من الخصائص التي تميزها؛ وهي:

- ✓ أن الإرشادات الذهنية هي تلك التي تتوافر على حمولة فكرية (سياسية، اجتماعية، اقتصادية..).
- ✓ أن الإرشادات الذهنية تحمل نقدا للأفراد والمجتمع في شكل (غمزات أو تهكم أو تعجب..).
- ✓ أن الإرشادات الذهنية ليست بريئة كما قد يظهر من قشرتها الفنية التقنية.
- ✓ أن الإرشادات الذهنية مساحة إضافية للمؤلف؛ ينثر من خلالها مواقفه التي لم يقدر على الإدلاء بها بين ثنايا النص المسرحي.

✓ أن الإرشادات الذهنية تمكننا من تعرف توجهات المؤلف السياسية والفكرية..

ومن النماذج التي يمكن الوقوف عندها في هذا الصدد؛ لتبيان هذه الجوانب (السرية/ المدسوسة) التي سبقت الإشارة إليها، ما تنطوي عليه مسرحية المبدع (لحسن قناني): (وَقْتاشْ تَصْحَا يَا جْحَا) الصادرة ضمن مؤلف واحد مع مسرحية (رغيفُ سيزيف) عام 1998. يقول لحسن قناني في نص (وَقْتاشْ تَصْحَا يَا جْحَا): "تزداد هذه المشادَّةُ الكلاميَّةُ تَشابُكاً وَحِدَّةً إلى أنْ تَتَحَوَّلَ إلى نُباحٍ، فَتَشُدُّ كُلُّ مجموعةٍ بِخِناقِ الأُخْرى..." (ص. 55 من نص الكتاب). والشاهد لدينا في هذه الإشارة هو قول المؤلف: (إلى أن تتحول إلى نُباحٍ)؛ وبالضبط كلمة (نُباح) التي كان بمقدور المؤلف تعويضها بكلمة أقل حدة؛ ولكنه يقصد إلى ذلك قصدا؛ وهذا هو الغمز والنقد الاجتماعي الذي سبقت الإشارة إليه.

ومن هذه النماذج أيضا قوله: "تعبيراً عَنْ حُسْنِ نِيَّتِها، تَحْتَفي الجماعَةُ بِالمخَزْني، هاتِفَةً بِبَعْضِ الشعاراتِ كما في الانتخابات" (ص. 60 من الكتاب). والشاهد لدينا في هذه التعليمة: (كما في الانتخابات)؛ إذ كان من الممكن تعويضها بلفظة (التظاهرات) أو غيرها، ولكن للمؤلف رأي ونظر في الانتخابات التي تجري في بلده. ومن ذلك أيضا قوله: "يظهر عاملان من عُمّالِ النَّظافَةِ/ زَبّالانِ، أحَدُهُما يَدْفَعُ أمامَهُ عَرَبَةً..." (ص. 86 من الكتاب). والشاهد في هذه الإشارة هو لفظة (زَبّالانِ) التي لم يكن المؤلف في حاجة إلى ذكرها، مادام قد قال من قبل (عامِلانِ مِنْ عُمّالِ النَّظافَةِ)؛ ولكن المؤلف يقصد إلى هذه الكلمة قصدا؛ لِما لها من وقع في نفسية القارئ.

وعلى هذا الأساس، فإذا كان القصد من الإرشادات المسرحية هوه هذا الجانب الفني/ التقني؛ فَلِمَ وجدنا المؤلف في النماذج السابقة يختار بين لفظة وأخرى، وكيف أنه في بعض الأحيان يحشو إرشاداته بكلمات وتعابير زائدة، لا تخدُمُ الجانب الفني/ التقني، بقدر ما تَخْدُمُ توجُّهاتِهِ التي يريد مواصَلَتَها حتى في هذا (الهامش) الخاص بالتعليمات المسرحية. والناظر في النصوص المسرحية المغربية لفترة محددة من تاريخ التأليف في هذا الجنس، وكذا في الفترات اللاحقة، سيجد أن الإرشادات المسرحية لم تكن أبدا بريئة لدى أصحابها؛ سواء ظهر ذلك بشكل واع ومقصود، أم بصورة غير واعية. ومهما يكن من أمر، فإن الدعوة مفتوحة إلى قراءة هذه الإرشادات قراءة أخرى...

جماليات البوح وشعرية التورية الغامزة:

قراءة في مجموعة (رقص المرايا) لنعيمة القضيوي الإدريسي[241]

ليست هنالك صحوةٌ إبداعية، في الشعر كما في السرد، في العالم العربي المعاصر، كَتِلْكَ التي عَرَفَتْها وتَعْرِفُها الكتابةُ الإبداعيةُ والتأليفيَّةُ ببلاد المغرب الأقصى؛ حتى إن المَقولَةَ القديمةَ التي كانتْ تُسْمَعُ طوالَ النصف الأول من القرن الماضي، انْعَكَسَتْ اليوم، خصوصاً بعد فترة الثمانينات من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة؛ لِتُصْبِحَ: (المغربُ يَكْتُبُ والمشرقُ يقرأُ).

وتأتي الكتابةُ النسائيةُ بالمغرب على رأس الأشكال التأليفية والإبداعية التي عَرَفَتْ هذه الصحوة في أزهى وأجْمَلِ رُؤاها، حيث وَجَدْنا عَدَداً من الشواعر والروائياتِ والقَصّاصاتِ المغربيات المعاصرات، بمختلف اللغات العربية والأمازيغية والفرنسية والأنجليزية، يأْخُذْنَ بِزِمامِ الكتابة وَيَخُضْنَ غِمارَها، بَعْدَ أَنْ كُنَّ مُجَرَّدَ موضوعٍ يُكْتَبُ عنهُ. وقد سَبَقَ لي في كتابي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد المغربي المعاصر) أنْ وَقَفْتُ عند جملةٍ مِنَ الرُّؤى التي وَجَّهَتْ هذه الكتابة، ومَكَّنَتْها مِنْ عَدَدٍ مِنَ الخصوصياتِ الموضوعاتية واللغوية والأسلوبية التي جَعَلَتْ منها شكلا إبداعِيّاً مُتَفَرّداً بين أشكال الكتابة الأخرى التي يبدِعُها الرَّجُلُ.

وفي النَّصِّ الذي اخْتَرْتُ قراءتَهُ، اليومَ، للمبدعة القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي، نموذَجٌ لهذه الصحوةِ التي جعلتِ المرأةَ تَكْسِرُ مجموعةً من الطابوهاتِ، وتُعَرّي جملةً مِنَ القضايا التي ظَلَّتْ، إلى عَهْدٍ قريبٍ، مِنَ المسْكوتِ عنهُ؛ بَلْ وَيَجْري قَلَمُها سَيّالا يَمْخُرُ عُبابَ الوَرَقِ بِكُلِّ جُرْأَةٍ ومسؤوليَّةٍ؛ هَمُّها الوحيدُ التَّمْكينُ لِظُهورِ مجتمعٍ تواصُلِيٍّ، تكونُ فيه العلاقاتُ بين الرَّجُلِ والمرأة علاقاتِ تكامُلٍ وتَعاضُدٍ، لا علاقاتِ تنافُرٍ وتناحُرٍ، بالإضافة إلى شَجْبِ نَظْرَةِ الدّونية إلى الأنثى؛ تلك النظرة التي فيها مِنَ التَّوَجُّسِ والخوفِ والرِّيبةِ، أكثر ما فيها مِنَ الحُبِّ والتَّقْديرِ والإجْلالِ. وَلَنْ يَتَأَتّى هذا إلّا بِفَضْحِ كُلِّ الممارَساتِ السيِّئَةِ وهَدْمِ جميع العقلياتِ المتَحَجِّرَةِ لدى كُلِّ طَرَفٍ: الرجل والمرأة. وهذا ما عَمِلَتِ المبدعةُ نعيمة القضيوي الإدريسي على عَرْضِهِ في هذه المجموعة العذبة من جنس القصة القصيرة جدا.

يَقَعُ نَصُّ (رَقْصُ المرايا) للمبدعة المغربية نعيمة القضيوي الإدريسي في اثنين وستين صفحة، وصدر عن دار (سليكي أخوين/ طنجة)، في طبعته الأولى لعام 2012. ولعل أوَّل ما يَلْفِتُ انتِباهَ متلقي هذه المجموعة القصصية العذبة، الصورة الجميلة التي خَرَجَتْ عليها؛ سواء تعلق الأمر بلوحة الغلاف أم بطبع النصوص وإخراجِها، أم نوعية الورق الذي صدرت فيه قصص هذه المجموعة. فهذه وغيرها، كما سيأتي بيان ذلك بعد قليلٍ، مِنَ الأمورِ التي تَجْلُبُ القارئَ وتُحَفِّزُهُ على قراءة النَّصِّ المطروحِ للقراءةِ. وقد سَبَقَ لي غَيْرَ ما مَرَّةٍ، وانا بصدد تدريس خصوصياتِ الخطاب الإشهاري إلى طلبتي بقسم الماستر والدكتوراه، أنْ نَبَّهْتُ على جماليات الخطاب الإشهاري في مجال إخراج الطتب والمجلات المتخصصة، وعرْضِها على جمهور القُرّاءِ..

[241]- أنجزت هذه الدراسة في 28 دجنبر 2013، حيث كتبتها بموازاة الدراسة الأخيرة التي تظهر في هذا الكتاب. وكانت المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي قد بعثت إلي بنسخة من مجموعتها القصصية التي نالت إعجابي، وما كان مني سوى أن أنجزت هذه الدراسة؛ تعريفا بإبداع هذه المرأة.

تَتَأَلَّفُ المجموعة القصصية القصيرة جدا للمبدعة الرقيقة نعيمة القضيوي الإدريسي من ثمان وأربعين قصة قصيرة جدّاً، بالإضافة إلى تقديم وعتبة إهداء، وجملةٍ أخْرى مِنَ العَتَباتِ الهامَّةِ التي يمكن الحديثُ عنها كَفَرَضِياتٍ أولِيَّةٍ قبلَ وُلوجِ عالَمِ نصوصِ المجموعةِ. ومن أبرز هذه العتبات: عنوانُ المجموعة، ولوحةُ الغلافِ؛ هذا الغلاف الذي تُنَبِّهُنا إشارةٌ وَرَدَتْ بداخل المجموعة، في صفحاتِها الأولى، بأنَّهُ مِنْ تصميم الفنان المصري عبد القادر الحسيني. وهذا يفيد بأنَّ عتباتِ هذا النَّصِّ لَيْسَتْ كُلُّها خالِصَةً للمؤلفة..

ويبقى حَديثُ العتبة أو النَّصِّ الموازي مِنْ أَهَمِّ المداخِلِ والمعَيِّناتِ التي يمكنُ الوُقوفُ عندها، قَبْلَ وُلوجِ عالَمِ هذه القصص القصيرة جدّاً، والتي تَمْنَحُ القارئَ، منذُ الوَهْلَةِ الأولى، إحْساساً بالقُرْبِ والمواكَبَةِ والمعايَشَةِ التي سَبَقَ لي أَنْ جَعَلْتُها، في كتابي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر)، خصوصيةً مِنْ خُصُوصِياتِ الْكِتابَةِ لَدَى الأنثى بالمغرب أَوْ بِغَيْرِها مِنَ الْأَماكِنِ.

وأَوَّلُ هذِهِ العتباتِ التي تَلْفِتُ انْتِباهَ القارئِ: الْعُنْوانُ (رَقْصُ المرايا)؛ وَهَلْ تَرْقُصُ المرايا؟ وَكَيْفَ يَكُونُ يَا تُرى رَقْصُ المرايا؟ لابُدَّ من الإشارةِ أَوَّلاً إلى أنَّ لهذا العنوانِ ما يُعَضِّدُهُ على صفحة الغلاف، والأمرُ هنا يَتَعَلَّقُ باللَّوْحَةِ أَوِ الصورةِ التي وَرَدَتْ عَلَى صفحةِ الغِلافِ؛ وهي مجموعةٌ مِنَ المرايا التي تَظْهَرُ عليها أشْباحُ أجْسادِ نِساءٍ يَرْقُصْنَ؛ وهو الأمر الذي سأعودُ للحديثُ عنه فيما بَعْدُ. وَمِمّا وجَبَتِ الإشارَةُ إِلَيْهِ أنَّ الرَّقْصُ الوارِدُ في عُنْوانِ المجموعة، والَّذي عَلَّقَتْهُ السارِدَةُ بالمرايا، جاءَ في لوحة الغلاف متَّصِلا بأشباح أجساد النِّساءِ؛ وكأنَّ الأمر يتعلَّقُ بنوعٍ مِنَ التَّمْويه يَخْلُقُهُ كُلٌّ مِنَ العنوانِ ولوحة/ صورة الغلافِ.

ثُمَّ إنَّ الرَّقْصَ الذي تَتَحَدَّثُ عنه المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي، إنَّما هو رَقْصٌ مِنْ طينَةٍ أُخْرى؛ إذْ غالباً ما يأتي الرقْصُ في حديث كُلِّ الناسِ مرْتَبِطاً بالفرحة والمِسَرَّةِ. إلّا أنَّ الرقْصَ في (رقْصِ المرايا) يُحيلُ على ما يُقابِلُ الفرحةَ والمِسَرَّةَ، وهو الحُزْنُ والأَلَمُ. ذلِكَ بأنَّ المِقْتولَ أو المِطْعونَ في ظَهْرِهِ يُشْبِهُ إلى حَدٍّ بعيدٍ الضحيةَ التي تَرْقُصُ مِنْ شِدَّةِ الأَلَمِ والحُزْنِ. وهذا ما راهَنَتْ عليه القاصة في هذا العنوان، الذي تَمَّ فيه نَقْلُ فِعْلِ الرَّقْصِ مِنَ (المرايا) إلى أشباحِ أجْسادِ النساءِ المِكْلومَةِ المِفْجوعَةِ حُيالَ ما تَعَرَّضَتْ له مِنْ حَيْفٍ وتجاهُلٍ وَخِذْلانٍ وتَنَكُّرٍ.

لقد تَمَكَّنَتْ المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي، بِفَضْلِ ذَكائِها الإبداعي الجميل، مِنْ تحقيق رَبْطٍ بديع بين عنوان المجموعة (رقص المرايا)، وما تعكسه الصورة/ اللوحة الواردة على صفحة الغلاف؛ وذلك عن طريق هذا (التضاد) الجميل العذب لفعل الرقص بين (المرايا) من جهة، و(الأجساد) الأنثوية التي تحقق فعل الرقص في الصورة من جهة ثانية. وسواء كانت الساردة، أو الذي عَمِلَ على تصميم غلاف المجموعة، واعيا بهذا (التضاد) أم غير واعٍ، فإن الساردة استطاعتْ أن تَجْعَلَ قارئها مُحْتاراً بين الفاعِلَيْنِ في الرقص: (المرايا) بالكتابة/ اللغة)، و(الأجساد) بالصورة/ الفعل؛ وكأن الأمر يتعلق بالمفارقة الفلسفية العجيبة التي تَسْتَحْضِرُ الوجود بالقوة والوجود بالفعل. فأيُّهُما يُحَقِّقُ فِعْلَ الرَّقْصِ انطلاقا من هذا (التضاد): المرايا أم أشباح الأجساد؟

وإذا كنا قد عرفنا كيف ظهرتْ الأجساد الأنثوية وهي تَرْقُصُ على صفحة المرآة المعكوسة على صورة لوحة الغلاف، فإن جملة العنوان استطاعت هي الأخرى تحقيق هذا الانعكاس؛ انعكاس فعل الرقص، وذلك من خلال

الأحوال المختلفة والنماذج المتباينة التي قَدَّمَتْها الساردة في قصصها السبعة والأربعين، لكثير من النساء المكلومات المخذولات وهُنَّ يَنْظُرْنَ إلى (المرايا)، وكيف أن هذه (المرايا) تَضْحَكَ (ضحكٌ كالبكاء) وهي تعكس ما آلَتْ إليه أحوال هؤلاء النساء؛ فَتَبْدو وكأنَّها تَتَرَنَّحُ لِما تُشاهِدُهُ وَتُعايشُهُ من واقع الأنثى وقد راكَمَتِ الْفَشَلَ بَعْدَ الفَشَلِ.

إنه الرَّقْصُ بلغةٍ أخرى ذاك الذي تُقَدِّمُهُ لنا المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي؛ الرقصُ الذي يحيلُ على الفَشَلِ والفجيعة والألم والمعاناة؛ الذي تُلاقيه الأنثى ألوانا مُلَوَّنَةً؛ بين خديعة وغدر وخذلان ولامبالاة... وليس هنالك أقصوصة من أقاصيص المجموعة لا تتَحَدَّثُ هذه اللُّغَة؛ لغة الخيانة والغدر والخذلان الذي تعيشه المرأة مع مَنْ أَحَبَّتْهُ وأخْلَصَتْ في حُبِّها لَهُ: الرَّجُلُ. وَحُيالَ وَضْعٍ كهذا، ماذا سَيَكونُ رَدُّ فِعْلِ هؤلاءِ النِّساءِ، سوى الرَّقْصِ على آثرِ هذا الفَشَلِ الذريع. ومن هنا تمكَّنَتْ القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي مِنْ تَحْويلِ فِعْلِ الرَّقْصِ المرتبط بمجال الفرحة، إلى رَقْصٍ بِلُغَةِ وألوانِ المرارةِ والحُزْنِ وَنَدْبِ الْحَظِّ..

كما وَجَبَتِ الإشارة، ونحن بصدد تحليل عتبات صفحة الغلاف، إلى هذا اللَّوْنِ الأحمرِ القاني الذي يُحيطُ بأطراف المرايا؛ وهو لونُ الرَّغْبَةِ واشتعال الشهوة والشَّغْفِ بالآخَرِ؛ ذلك الشغف الذي يَاسَرُ قَلْبَ الأنثى ويُحْرِقُ كيانَها وَيَسَدُّ الطَّريق أمام العقل فاسِحاً المجالَ للفؤادِ الذي ينساق وراء كُلِّ مَنِ ارْتَسَمَتْ على مُحيّاهُ ابتسامةٌ قد تكونُ في حقيقة الأمر ابتسامة بلون الثَّعالِبِ ومَكْرِها.. ولكن للأسف، كُلُّ هذا يَحْدُثُ دون أنْ تَجِدَ هذه الأنثى الجميلة الرّائعَةُ مَنْ يُقاسِمُها لُغَةَ هذا الشَّغَفِ، جسداً وروحاً، بصِدْقٍ. ذلكَ بأنَّ اللاآخَرَ/ الرَّجل لا يَهُمُّهُ مِنْ علاقَتِهِ بالأنثى سوى تلك اللحظة الشَّهْوانية المارِدَةِ، ثم يَنْصَرِفُ عنها إلى غيرها، تارِكاً لها فُسْحَةَ العودة إلى المرايا، والرَّقْصِ على خَيْبَتِها؛ تلك الخيبَةِ التي يمكن اعتبارُها (بُؤْرَةَ) الكتابة في نصوص نعيمة القضيوي الإدريسي، ومَدارَ البوْحِ الذي تُقَدِّمُهُ إلى قُرّائِها..

ثم يأتي بعد ذلك هذا اللَّوْنُ الرَّمادي الذي يُحيطُ بإطارِ الصورة، ويَسْري على جميع مساحاتِ صفحة الغلاف. إنه اللَّوْنُ الدال على كُلِّ ما هو باهِتٌ ومُنْتَهٍ، وذاكَ بالفِعْلِ ما يَتَطابَقُ وَحالَ الأنثى المكلومةَ المجْروحَةَ المخذولةَ المطْعونَةَ في صدْرِها أحياناً، وفي ظهرِها أحيانا أخرى كثيرةً. وهكذا تموتُ الرَّغْبَةُ وَيَخْبو الشَّغَفُ، وتتراجَعُ لُغَةُ الحُبِّ على شِفاهٍ أَضْناها البحثُ عنْ رُضابٍ يَنْقَعُ ظَمَأَها وَيَرَمِّمُ ما تَفَتَّحَ مِنْ تَشَقُّقاتِها.

وإذا كان هذا هو حالُ نساءِ/ نماذِجِ القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي، كما تَعْرِضُها علينا من خلال قصص (رقص المرايا)، فإنَّ الأمرَ يخْتَلِفُ بالنسبة إليها؛ إذ تُطِلُّ علينا بِبَوْحٍ هو أشبه ما يكون بـ (وُجْهَةِ نَظَرٍ) أو موقفٍ مِمّا يَحْدُثُ وَحَدَثَ لنماذِجِها المعْروضَةِ على صفحة الحكي. وبالرغم من أن نعيمة القضيوي الإدريسي هي واحدةٌ من كُلِّ هؤلاء النساء، إلا أنها قَرَّرَتْ أنْ تَفْتَتِحَ مجموعَتَها بأقصوصةٍ تُعَبِّرُ مِنْ خلالها عن موقفٍ خاصٍّ جدا، مادامتِ الأقصوصةُ تحملُ توقيع القاصة في الأسفل؛ تقول في قصة (وَمْضَةٌ)، وهي بالفعل ومْضَةٌ تَعْكِسُ موقفا للأنثى التي

تَوَلَّتِ السَّرْدَ بالنيابة عن كُلِّ هؤلاء النساء: "دمي سَيَلانٌ مِنْ حِبْرٍ، ويدي أنامل تَعْزِفُ وَتَرَ الْقَلَمِ... شابَ شَعَري، لكِنَّ ظَهْري لَمْ يَنْحَنِ بَعْدث... نعيمة القضيوي الإدريسي"[242].

وبالرغم من أن نعيمة القضيوي الإدريسي حاضِرَةٌ، كأُنْثى ثم كَتَجْرِبَةٍ وحياةٍ، في جميع نصوصِ المجموعةِ، إلّا أنها تَبْقى الأنثى الأقوى التي، بالرغم من كُلِّ الزَّلازِلِ والرياح الهوجاء التي تَرْجَمَتْها مواقِفُ الخِذْلانِ والْغَدْرِ والتَّنَكُّرِ والخيانةِ، (لَمْ يَنْحَنِ ظَهْرُها بَعْدُ)؛ وذلك بفضْل مقاوَمَتِها الكامنة في دَمِها الذي تَتَّخِذُهُ حِبْراً، وأنامِلِها التي تُحْسِنُ الْعَزْفَ على أوْتارِ القلمِ. وَإِنْ يَكُ شَعَرُها قد شابَ (حِسابُ السنين)، فَإِنَّ ظَهْرَها لَمْ يَنْحَنِ بَعْدُ وَلَنْ يَتَقَوَّسَ؛ إذ لا تزال تَتَمَتَّعُ بالأمل الكامِنِ في كُلِّ ما تَشْحَذُ به عَزيمَتَها وما تَشْحَنُ بِهِ كِبْرياءَها، مِنْ قُوَّةِ الشبابِ وَفُتُوَّةِ الصبايا القادِرَةِ على قَهْرِ كُلِّ الرِّجالِ..

ومن عتبات هذه المجموعة العذبة أيضا، عَتَبَةُ الإهداء التي جاء في عبارَتِها: "إلى: أُمّي وَطني الذي يُدْفِئُني ولا يَرْفُضُني. وإلى: ذِكْرى والدي وخالي أُهْدي حَرْفي"[243]. والأمر هنا يتعلق بإهداء عادي جدا، إذ أن القاصة تهدي باكورتها هذه إلى أُمِّها؛ وليس هنالك كالأُمِّ اسْتِحْقاقاً لِكُلِّ الهدايا. ثمَّ إنها الأُمُّ التي لَمْ يَتَنَكَّرْ لها أبناؤُها، كما هو الحالُ في واحدة من قَصَصِ المجموعة[244]، حيْثُ سَتُحْمَلُ إلى (دار العجزة) لقضاء آخر أيّامِها. ثم يتواصل الإهداء إلى الأب والخال وهما من أكبر الأصول في حياتنا وثقافتنا الأبوية، بالإضافة إلى أن نعيمة القضيوي الإدريسي لَمْ يَفُتْها أنْ تَرى في الأُمِّ صورةَ الوَطَنِ الذي لا يُمْكِنُهُ بحالٍ مِنَ الأحوالِ أنْ يَلْفُظَ أَبناءَهُ؛ وذلك هو صنيعُ الأُمِّ الحنون الدائمة العطاء..

ونأتي بعد ذلك إلى عتبة التقديم الذي كَتَبَهُ الأستاذ حميد ركاطة لهذه المجموعة القصصية القصيرة جدا، وهو تقديم، كما هو الحال في أكثر التقديمات التي تكون لها هذه الصِّبْغَةُ، اسْتِعْراضِيٌّ تقريظِيٌّ، يُحاوِلُ قَدْرَ المستطاع تَحْفيزَ القارئ لقراءة النَّصِّ. وليس هذا عَيْباً، بِقَدْرِ ما إنه من الأمور المطلوبة في هذا الصَّدَدِ. إلّا أَنَّ الذي وَجَبَتِ الإشارة إليه هو أنَّ بعضَ التقديماتِ، وهي تَرِدُ دَوْما بعنوانٍ نَكِرَةٍ، حين تَتَخَطّى حُدود الاستعراض والتقريظ الذي جاءت لأجْلِهِ، وتخوضُ في التحليل وتقديم بعض الرؤى حول مضامين المجموعة، فإنها تَقَعُ في توجيه القارئ وجهاتٍ قد تكون، في بعض الأحيانِ، مجانِبَةً للصوابِ.. وقد سبق لي في مؤلفي (عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف) أنْ وَقَفْتُ عند هذا الأمرِ، وأَفْرَدْتُهُ بحديثٍ مِنْ شأنِهِ أنْ يُعيدَ ترتيبَ جملة من الأوراق بخصوص النصوص الموازية..

وبعد حديثِ العتباتِ هذا، يمكِنُنا وُلوجِ عالَمِ هذه النصوصِ التي بالرَّغْمِ مِنْ قِصَرِها في لُغَتِها ومُفْرَداتِها وَجُمَلِها، وهي مِنْ جنس القصة القصيرة جدّا كما سبق لنا التعريف بذلك، إلّا أَنَّها تَضَعُ بين أيدينا نصوصاً دَسِمَةً عميقةً

[242]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ط. سليكي أخوين، طنجة، ط. 1/ يوليوز 2012، ص. 11.

[243]- المصدر نفسه، ص. 3.

[244]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 46.

فيما تُحيلُ عليه مِنْ دَلالاتٍ ومقاصدَ لا يُمْكِنُ بُلوغُ كُنْهِها إلا بالنَّظَرِ الثّاقِبِ والقراءةِ العالِمَةِ التي يَتَوَخّى صاحِبُها إعادَةَ كتابةِ النصوص بِنَفسٍ عالٍ وروحٍ عاشِقَةٍ..

ونبدأُ هذه القراءةَ بملاحظَةٍ في غاية الأهمية، تَكْمُنُ أساساً في الضمائر التي تَقْتَسِمُ أَدْوارَ الحديث في هذه النصوصِ. ذلك بِأَنَّ قارئَ أقاصيص (رقص المرايا) يُلاحِظُ منذ الوهلةِ الأولى بأنَّ الضمائرَ التي تدورُ على صفحَتِها مُقْتَسَمَةٌ بين (هي) الأنثى/ المرأة، و(هو) الرجُل الذي يُشَكِلُ النِّصْفَ الثاني المكَمِّلَ للنِّصْفِ الأَوَّلِ. وهكذا نقرأُ في النَّصِّ الأول من المجموعة، والذي اختارتْ لَهُ الساردةُ زَوْجاً لُغَوِيّاً تجنيسيّاً جميلا، عنوان (صَدٌّ وَسَدٌّ): "ظَنَّتْ دوماً أَنَّهُ بِالْجِوارِ، يَوْمَ نَظَرَتْ يميناً صَفَعَتْها الرياحُ، وَحَوَّلَتْ نَظَرَها يساراً، فارْتَدَّ الصَّدى، هَزَّتْ رَأْسَها... وَواصَلَتْ سَيْرَها نَحْوَ الأمامِ، صَدَمَتْها لَوْحَةٌ كُتِبَ عليها: عَفْواً، مَمَرٌّ ممنوعٌ؟!"[245].

وهي الضمائرُ نَفْسُها (هي/ هو) التي تُؤَطِّرُ النَّصَّ الأخير في المجموعة (عَهْدُ الشيطانِ): "قَبْلَ مَوْعِدِ الزِّفافِ، كانت تُعانِقُ سَريرَهُ بِكُلِّ وُدٍّ. اِنْتَفَخَ الْبَطْنُ، تَنَكَّرَ لها. بَعْدَ الْوَضْعِ ماتَتْ. عادَ يَعْتَرِفُ بِأُبُوَّتِهِ وَعَدّادُهُ يُحْصي مُمْتَلَكاتِها..."[246]. وكُلُّ النصوص السبعة والأربعين التي تَضُمُّها مجموعة (رقص المرايا) مؤطَّرَةٌ بهذين الضميرين: ضميرِ الأنثى (هي) وضمير الرجل (هو). إنه القضية الأساس التي جاءت مجموعة نعيمة القضيوي الإدريسي لمعالجَتِها مِنْ زاوية واقعية لا تَعْرِفُ المجاملةَ أو المداراةِ، بِقَدْرِ ما تَفْضَحُ المسْتورَ وتَكْسِرُ الطابوهاتِ التي ظَلَّتْ وما زالتْ تُكَمِّمُ الأفواهَ وتَسْتَبيحُ الحُرُماتِ..

وهذا يُفيدُ بِأَنَّ نصوصَ المجموعةِ جاءتْ بالأساسِ لِطَرْحِ علاقةِ الأنثى بالآخر/ الرجل، وكذا في الوجه المعكوسِ علاقةِ الرَّجُلِ/ الآخَرِ بالأنثى، وإنْ كانَ الطَّرَفُ الأَوَّلُ مِنْ هاتيْنِ الثنائِيَتَيْنِ هو الغالِبُ على قَصَصِ المجموعةِ. وهو نَفْسُهُ الأمْرُ الذي وقَفَ عنده الأستاذ حميد ركاطة في التقديم الذي سَبَقَتِ الإشارةُ إليه، وإنْ ظَلَّ مَشْدوداً فيه أَكْثَرَ إلى الجوانِبِ المتَّصِلَةِ بالجَسَدِ (جَسَدِ المرأة) في حياةِ كُلٍّ مِنْهُما، وهو الأمْرُ الذي يَبْقى باهِتاً في جميع النصوص، أو على الأقَلِّ لَيْسَ (عُمْدَةً) مِنْ عُمَدِ التَّحْليلِ ولا غايَةً وَمَقْصِداً من غايات ومقاصد الساردة؛ يقول: "فإذا كان موضوعُ الحُبِّ والعلاقة بالجسد جَعَلَ المجموعةَ تبرزُها في مراياها التي تَعَدَّدَتْ على مِحَكِّ الواقع المعِيش، فقد ظَلَّتِ الضحية واحدة في النهايةِ: الأنثى التي بِقَدْرِ ما يَجِبُ النَّظَرُ إلى جوهرها، يَتِمُّ إلى جَسَدِها الفاتن الذي يَتِمُّ اسْتِغْلالُهُ بإفْراطٍ حَدَّ النَّبْذِ..."[247].

وسوف يَتَبَيَّنُ لنا، فيما بعدُ، كيف إنَّ الجَسَدَ وما ارتبط به من قضايا؛ كالخيانة وزنا المحارم والدعارة والزواج غير الشرعي وزواج المتعة والشذوذ الجنسي والعنوسة والعقم وغيرها، ما هي إلّا انْعِكاسات للموضوعة الْأُمِّ التي جاءت نصوص المجموعة لأجْلِ فَضْحِها، وهي استمرار القَهْرِ الذي تَتَعَرَّضُ لهُ الأنثى في مجتمعٍ لازال يُجِلُّ الذَّكَرَ ويُعْلي من قيمته ومكانته على حساب الأنثى. إنه القَهْرُ والوضْعُ الذي تُكَرِّسُهُ العقلية القديمة الفاسدة القاضية،

---

[245]- المصدر نفسه، ص. 13.

[246]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 59.

[247]- المصدر نفسه، ص. 7.

لدى بعض المتخلفين فقط، بأن المرأة أَقَلُّ شأناً من الرَّجُلِ، وأنَّ الرَّجُلَ مِنْ حَقِّهِ كلّ شيءٍ في حياة هذه المرأة، التي خُلِقَتْ لأجْلِ إسعادِ الذَّكَرِ وتَلْبِيةِ طَلَباتِهِ..

وَمِنْ خلالِ هذه الموضوعةِ الْأُمِّ، تَمَكَّنَتْ القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي مِنْ فَضْحِ جملةٍ مِنَ الممارساتِ الواقعيةِ التي تَحْدُثُ في الحياةِ اليومية بين الرجل والمرأة، بالإضافة إلى جملةٍ أخرى من الطابوهاتِ التي أصَرَّتْ موضوعةُ الصمتِ المفروضَةِ على المرأة مِنْ قِبَلِ الرجل والمجتمع الذي يُقَدِّسُهُ، على أنْ تبقى طَيَّ الكِتْمانِ. إلا أنَّ المرأةَ تَأْبى أن يبقى هذا الصَّمْتُ جاثِماً على صدرها؛ فانْطَلَقَتْ مِنَ (الإيماءِ) إلى (التَّلْميحِ)، ف (التَّصْريحِ)، ثم الصُّراخِ بأعلى صوتها في وجهِ كُلِّ الذين اسْتَغَلّوا صَمْتَها، وَوَصَموا جَسَدها ووُجودَها بأنَّهُ (رِجْسٌ) و(فسادٌ) و(عارٌ) لابد من التَّخَلُّصِ منه بأَيِّ الوسائل والصور..

وهذا ما تقوم به المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي في هذه الأقاصيص الصغيرة الحجم، القليلة الكلمات، الكبيرة الشأن، المفعمةِ بالدلالاتِ والدروس والعِبَرِ لِكُلِّ مَنْ يَهُمُّهُ أَمْرُ أخْذِ الْعِبْرَةِ. لَمْ يَعُدِ الأمرُ هنا إيماءً ولا تلْميحاً؛ إنما هو الفَضْحُ ونَشْرُ الغَسيلِ الْمُتَّسِخِ على مرْأى الجميع؛ كما أَعْلَنَتْ ذلك، ذاتَ كِتابَةٍ، القاصة مليكة مستظرف (رحمها الله) في كل من روايَتِها (جراح الروح والجسد) ومجموعَتِها القصصية (ترانْتْ سيس). وهو الأمرُ نَفْسُهُ الذي قامَتْ به ساردات مغربيات أخرياتٌ كثيرات؛ مثل: سعاد رغاي في (نساء على الرصيف) و(مواجع أنثى)، ووفاء مليح في (اعترافات رجل وقح)، والزهرة رميج في (عزوزة) وغيرها من نصوصها الكثيرة الجميلة، بالإضافة إلى فاتحة مرشيد وربيع ريحان وزهور كرام ومليكة نجيب وسعدية اسلايلي ومريم بن بختة وليلى أبو زيد ولطيفة لبصير ولطيفة باقا، وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات..

وقبل الوقوف على هذا العالَمِ المنْكَسِرِ الذي تَقْتَرِحُ علينا القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي الإطلالَةَ عليه مِنْ خلالِ الكلماتِ/ اللغةِ، أريدُ أَنْ أَجولَ بالقارئ بين العناوين الصغرى التي اختارتها القاصةُ لنصوصِها. والأمرُ هنا يتعلق بسبعة وأربعين عنوانا، جاء توزيعُها على الشكل الآتي:

بنية العنوان	العدد	النسبة
كلمة واحدة	24	52.17
كلمتان	17	36.95
أكثر من كلمتين	06	13.04
المجموع	46	--

وإذا نظرنا في هذه العناوين التي جاءت في صورة كلمة واحدة، أمكننا تقسيمها إلى اختيارات؛ منها ما جاء في صيغة العنوان النكرة، ومنها ما جاء في بنية العنوان المِعَرَّفِ:

بنية العنوان	العدد	النسبة
عنوان معرفة/ مفرد	03	11.53
عنوان نكرة/ مفرد	21	80.76
عنوان نكرة/ جمع	02	07.69
المجموع	26	--

فالملاحظُ أن العناوين التي قامتْ على بنية الكلمة الواحدة هي التي حَظِيَتْ بِحِصَّةِ الأسدِ (26 عنوانا)؛ منها: ثلاثة عناوين معرفة مفردة، وواحد وعشرون عنوانا نكرة مفردة، وعنوانان بصيغة النكرة الجمع. كلُّ هذا في مقابل (17 عنوانا) في البنية التي تقوم على كلمتين، وستة عناوين فقط في جملٍ ضَمَّتْ أكثر من كَلِمَتَيْنِ. ومن هنا نَتَبَيَّنُ بأنَّ بنية العنوان لدى نعيمة القضيوي الإدريسي هي بنية الكلمةِ الواحدة المفردة النكرة بصفة خاصة؛ وهذا هو حالُ العنونة الداخلية في كثير من المجموعات القصصية.

والملاحظُ أَنَّه بالرغم من التنوع الهائل في عناوين قصص المجموعة، إلا أنه بمقدورنا الوقوف على عَيِّناتٍ من العناوين التي تُحيلُ على مقصد واحدٍ؛ مثل: (صَدٌّ وَسَدٌّ، اِشْتِياق، وحْدة، قالَها واخْتَفى، بَيْنَ نارَيْنِ، زواجٌ شرعيّ، أَمَلٌ، إدانَةٌ، وَقارٌ، تَخْضيبٌ، خَبايا المضاجِع، ليلةٌ رومانسيّة، قِنّينَةُ عِطْرٍ، شَهْرُ الْعَسَلِ...). ومن هنا أمكننا التمييز بين مجموعاتٍ من العنونة؛ مثل:

- ✓ عناوين دالة على سلوكات/ أو أخلاق.
- ✓ عناوين دالة على العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة.
- ✓ عناوين خارج التغطية.

والمقصود من هذه الرؤية أننا هنا نَحْتَكِمُ إلى الدراسة المعجمية في الوشاية بمقاصد صاحبة المجموعة ومرامي موضوعاتِها. ومِنْ ثَمَّ يظهرُ لنا بأن المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي تُرَكِّزُ بالأساس، في (رقص المرايا)، على الحياةِ المِعيشة بين المرأة والرجل، قَبْلَ وأَثْناء وبعد آصِرَةِ الزواج؛ طبعا هذا إذا تَمَّ عَقْدُ قِرانِ هذه الآصِرَةِ؟! إنها الحياة التي تَطْبَعُها جملةٌ مِنَ السلوكاتِ التي قد تُسيءُ إلى هذا الطَّرَفِ أو ذاكَ، وغالباً ما يكون الضحية هو الأنثى وشخصية الأنثى التي أصبحت تتهاوى أكثر فأكثر..

ونأتي بعد هذا إلى الوقوف عند أهم الموضوعات التي طرحتها القاصةُ نعيمة القضيوي الإدريسي في مجموعتها (رقص المرايا)؛ هذه الموضوعات التي يمكن توزيعها ضمن ثلاث خاناتٍ كبرى، هي:

- موضوعات تتصل بحياة المرأة.

- موضوعات تتعلق بحياة الرجل.
- موضوعات من قبيل ما ينجرُّ على العلاقة بين المرأة والرجل.

والملاحظُ انهُ سواء تعلق الأمرُ بالعَيِّنَةِ الأولى من الموضوعات أم بالعَيِّنَةِ الثانية، فإنَّ زَوْجَ المرأة والرجل حاضرٌ في العَيِّنَتَيْنِ معا. وإذا كنتُ قد مَيَّزْتُ، في مُسْتَهَلِّ هذه الدراسة، بين موضوعات تتصل بحياة المرأة وأخرى تتعلق بحياة الرجل، فإنَّ ذلك حادثٌ على مستوى التَّغْليبِ؛ تَغْليبِ عيِّنَةٍ على أخرى..

وهكذا نَتَبَيَّنُ بأنه من تيماتِ العَيِّنَةِ الأولى المتصلة بحياة المرأة في علاقتها بالرجل: تيمةُ الخِذْلانِ والتَّنَكُّرِ، وتيمةُ الغَدْرِ والخيانة، وتيمة الروح الصادقة والنية الطيبة، وتيمة الطمع، وتيمة الشعوذة، وتمية التَّعَلُّقِ بالزواجِ، بالإضافة إلى تيمة الدعارة، وتيمة المرأة/ الأُمِّ التي سَتَعْكِسُ من خلالها القاصةُ صورةً أخرى من صُوَّرِ الخِذْلانِ والتَّنَكُّرِ حُيالَ المرأة؛ حتى ولو كانتْ هذه المرأةُ أُمّاً..

أما التيماتُ المتعلِّقَةُ بالعَيِّنَةِ الثانية المتعلقة بحياة الرجل في علاقته بالأنثى، فيمكن أن نُصَنِّفَ ضِمْنَها تيماتٍ أخرى مِنْ قبيلِ: الخيانة، والنِّفاقِ، والغُرور، والشذوذ الجنسي، والاعتداء على المرأة، والعلاقة بكُلٍّ مِنَ الأمِّ والزَّوْجَةِ، بالإضافة إلى تيمة الاحْتيالِ على المرأة، وتيمة النقص أو المرض (المرض في مفهومه النفسي). ومهما يكن من أمرٍ، فأنتَ لا تستطيع الفَصْلَ بين التيماتِ المضافَةِ إلى الرجل، وتلك المتعلقة بالمرأة. ولا يعدو أن يكون الفَصْلُ هنا منهجِيّاً؛ تسهيلا للدراسة.

وإذا كُنّا نَرْغَبُ في الوقوف على تيمةٍ مشتركةٍ بين الجِنْسَيْنِ: الرجل والمرأة في علاقتهما ببعضِهما البعض، فيمكن القول بأنَّ موضوعةَ الخيانةِ هي وَحْدَها، في قصص هذه المجموعةِ، القاسَمُ المشْتَرَكُ بين المرأة والرجل، بالإضافة إلى أنَّ القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي حَرِصَتْ منذ الوهلةِ الأولى على إظْهارِ الأنثى في صورة الضحِيَّةِ الساذَجَةِ، والمرأة الوفِيَّةِ الصادقة في إحساساتها ومشاعرها ونياتِها، المليئة بالحُبِّ والعَطاءِ والبَذْلِ.

في حين يظهر الرَّجُلُ في صورة المتَنَكِّرِ، المتَغَطْرِسِ، الخائن، الناكِرِ للجميل، والمغرور بنفسه، الشاذِّ المريضِ، والذي لا يتورَّعُ عن الاعتداء على المرأة والاحتيالِ للإيقاع بها. فكُلُّ ما هو موجِبٌ مِنْ صفاتٍ إنسانية واجتماعية هو حاصِلٌ في خانةِ الأنثى، في حين أنَّ الصفاتِ السالبة والسيئة هي من نصيب الرجل. وفي الواقع المعيش للعلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تربط بين الجنسَيْنِ، في وطننا العربي الإسلامي بعامة ومجتمعنا المغربي المعاصر بخاصة، ما يَبَرِّرُ هذه التَّوَجُّهاتِ التي تَعْرِضُها علينا القاصة في مجموعتها..

ومن هنا، لا يمكن اعتبارُ ما جاءتْ به نعيمة القضيوي الإدريسي في (رقص المرايا) تَحامُلاً على شخصية الرَّجُلِ، بقدر ما إنَّ الأمرَ يتعلَّقُ بـ (تَوْصِيفٍ) لصورة ومشاهد الحياة الواقعية بين الجانبَيْنِ، والرؤية التي يُطِلُّ بها كُلُّ واحدٍ منهما على صاحِبِهِ. وكما تَنْتَقِدُ القاصةُ أخلاقَ الرجل وَعَقْلِيَّتَهُ وتصرُّفاتِهِ اتُّجاهَ نصفهِ الثاني: المرأة، كذلك وجدناها تنتقِدُ، وبالحِدَّةِ والسُّخْرِيَّةِ نَفْسَيْهِما، سلوكاتِ وأخلاقَ المرأةِ وتصرُّفاتِها اتُّجاهَ نصفِها الآخرِ: الرجل.

وتظاتي موضوعاتُ الخِذْلانِ والتَّنَكُّرِ والغَدْرِ على رأس الموضوعاتِ التي تُعْرِبُ عنها قصص المبدعة نعيمة القضيوي الإدريسي في (رقص المرايا)؛ لأنَّ مثلَ هذه الموضوعاتِ هي التي سَتَجْعَلُ المرأة (تَرْقُصُ) فعلا مِنْ شِدَّةِ الألمِ والفجيعة والإحْباطِ؛ إذ سَتُشْبِهُ، والحالُ هذه، الدّيكَ المذْبوحَ الذي لا يُسْلِمُ الرّوحَ إلى خالِقِها، إلا بَعْدَ أَنْ (يَرْقُصَ) في حركاتٍ (مُبَعْثَرَةٍ تُشْبِهُ تَمايُلاتِ المخْمورِ)، والدَّمُ يَتَناثَرُ على ريشِهِ وعلى الأرضِ مِنْ هنا وهُناكَ. إنَّهُ الرَّقْصُ على إيقاعِ الغَدْرِ والخِذْلانِ..

وهي الرُّؤْيَةُ نفْسُها التي تنطلقُ منها القاصة، إذ ترى في (رقص المرايا) رَقْصَ الأجساد الأنثوية المخذولة المنكسِرَةِ، بعد ذَبْحِها بِخِنْجَرِ الغَدْرِ أو التَّنَكُّرِ أو غير ذلك، قبل أنْ تُسْلِمَ مَصيرَها إلى الزمَنِ/ الْقَدَرِ لِيَفْعَلَ بها ما شاءَ؛ تقول نعيمة القضيوي الإدريسي في الأقصوصة الأولى من مجموعتها (صَدٌّ وَسَدّ): "ظَنَّتْ دوماً أَنَّهُ بِالجِوارِ، يَوْمَ نَظَرَتْ يميناً صَفَعَتْها الرياحُ، وَحَوَّلَتْ نَظرَها يساراً، فارْتَدَّ الصَّدى، هَزَّتْ رَأْسَها... وَواصَلَتْ سَيْرَها نَحْوَ الأمامِ، صَدَمَتْها لَوْحَةٌ كُتِبَ عليها: عَفْواً، مَمَرٌّ ممنوعٌ؟!"[248].

وهو الأمرُ نَفْسُهُ الذي يَتَكَرَّرُ في أقصوصة (اِشْتياق)، حيث الخذلان والتَّنَكُّرُ اللذان يحملانِ هذه الأنثى إلى اليأس: "قالت: (يا حبيبي، اِشْتَقْتُ إليكَ، فلا تَخْذُلْني، الذكرياتُ تطْفو على مَسْرَحِ الأحداثِ.. وأنا أُعانِقُ وَحْدتي، كُلَّما أَقِفُ أَقولُ: تَوْبَة، لكنَّ القَلْبَ يَصْرُخُ: رَغْبَة؛ يريدُ أَنْ يَحْيا فما زالَ في العُمُرِ بَقِيَّة، ومازال الجسدُ يُغنّي عِشْقاً للحُبِّ، وَتَرانيمُ الحياةِ الجميلَةِ تشْدو أحْلى نَغَماتِ السَّكينَة...). لكِنَّ المِرْآة قَهْقَهَتْ في وَجْهِها عالياً، فاسْتَدارَتْ، وأَلْقَتْ بِنَفْسِها فوق السَّريرِ تَنْتَحِبُ."[249].

وتأتي هذه الأقصوصةُ جواباً لِما طَرَحَتْهُ المبدعةُ في أقصوصة (أرْخَصُ مِنْ نُقَطِ الحَذْفِ): "تُقابِلُهُ على نَفْسِ الطاولةِ كأَنَّها تَتَقاسَمُ معهُ طَرَفَيْ العالَمِ. تُراقِبُهُ بِتَوَرُّعٍ، لكنَّهُ كان شارِداً يَنْفُثُ خَيْطاً رفيعاً مِنْ دُخانِ سيجارَتِهِ على وَجْهِها. شَعَرتْ بالغَيْرَةِ... بالإهانَةِ... بالإهْمالِ... حين دَسَّ عَقِبَ سيجارَتِهِ في المِنْفَضَةِ، كان خَيْطُ الدُخانِ يَتَصاعَدُ مِنْ قَلْبِها!!!"[250].

وتُوَظِّفُ نعيمة القضيوي الإدريسي عَنْوَنَةَ قَصَصِها توظيفاً ذَكِيّاً؛ لِتَخْدُمَ تيمَةَ الخِذْلانِ والتَّنَكُّرِ والغَدْرِ، كما نقرأُ في أقصوصةِ (قالَها واخْتَفى)، حيث نَجِدُ الرَّجُلَ يُقابِلُ حُسْنَ نيَّةِ المرأةِ وَصِدْقَها في حُبِّها بالخيانةِ والغَدْرِ والتَّنَكُّرِ؛ تقولُ: "(أَرْوَعُ القُلوبِ قَلْبُكِ، وَأَجْمَلُ الكلامِ هَمْسُكِ!! وأحْلى ما في حياتي أنّي عَرَفْتُكِ!! مع حُبِّكِ أَحْيا كُلُّ يومٍ مِنْ جديدٍ!! أنتِ زَهْرَةُ حياتي). قالَها واخْتَفى، لَمْ يَتَسَنَّ لها حتّى الرَّد. كانتْ تريدُ أنْ تقولَ لَهُ إنَّها مُسْتَعِدَّةٌ للاعْتِكافِ والتَّزَهُّدِ في مِحْرابِ قَلْبِهِ. بَعْدَ طولِ غيابٍ، عادَ لِيَقولَ لها: اِنْسَي الأمْرَ..."[251].

---

[248]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 13.

[249]- المصدر نفسه، ص. 16.

[250]- نفسه، ص. 15.

[251]- نفسه، ص. 18.

وتعود القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي في أقصوصة (قنبلة) لِتَعْكِسَ التَّوَجُّهَ نَفْسَهُ؛ تَوَجُّهُ الخيانَةِ والغَدْرِ والتَّنَكُّرِ؛ تقول: "تُوثِرُهُ عَنْ نَفْسِها، تَكِدُّ بِتَفانٍ لِيَرْتاحَ، تَقِفُ دائِماً إلى جانِبِهِ، تَبْني مَعَهُ عُشَّهُما، حتّى إذا اكْتَمَلَتْ آخِرُ لَبِناتِهِ، قامَ مُنْتَفِضاً يَفْتَحُ لها البابَ وَيَرْمي لها قُبْلَةً عَبْرَ الهواء...!"[252]. واستِعْمالُ عنوان مثل (قُنْبُلَة) هو من قبيل ترجمة اللفظة الفرنسية (Bombe)؛ حيث يقولون: (Donner une bombe à quelqu'un) أو (faire une bombe à quelqu'un)؛ أي مُقابَلَةِ جميلِ الآخر وفَضْلِهِ بالجُحودِ والتَّنَكُّرِ.

ويأتي فعل (تَنَكَّر) ليمارِسَ ظهورَهُ في نصّ (عهد الشيطان)؛ تأكيداً لهذا التوجه لدى القاصة: "قَبْلَ مَوْعِدِ الزِّفافِ، كانت تُعانِقُ سَريرَهُ بِكُلِّ وُدٍّ. اِنْتَفَخَ الْبَطْنُ، تَنَكَّرَ لها. بَعْدَ الْوَضْعِ ماتَتْ. عادَ يَعْتَرِفُ بِأُبُوَّتِهِ وَعَدّادُهُ يُحْصي مُمْتَلَكاتِها..."[253]. ففي الوقتِ الذي تَنْبَني فيه نِيَّةُ الأنثى على الصدق والوفاء، تَصْطَبِغُ نِيَّةُ الرجل بالغدر والجحود؛ تقول في أقصوصة (بهلوان): "كُلَّما تَقَدَّمَتْ منهُ خُطْوَةً، يَقْفِزُ على الحِبالِ الأرْبَعَةِ، فَتَقْبِضُ على الرِّيح... كُلَّما صَدَّتْ عنهُ لِتُداري جُرْحَها، يَنْكَأُهُ بِلَمْسَةِ حنانٍ مَلْغومٍ..."[254]. و(الحنان الملغوم) دلالة على الغدر الذي يبقى دوما خَفِيّاً لا يُعْلِنُ عن نفسِهِ في علاقة الرجل بالمرأة..

وبعد هذا، تُفْسِحُ نعيمة القضيوي الإدريسي المجالَ لظُهورِ تيماتٍ أخرى ذاتِ علاقةٍ وطيدَةٍ بموضوعة الخِذْلانِ والتَّنَكُّرِ والغَدْرِ؛ كالتَّقْليلِ مِنْ قيمةِ الآخَرِ/ الأنثى والنَّظَرِ إليها نَظْرَةً دونيةً؛ وهو ما نلْمَسُهُ في أقصوصة (أرْخَصُ مِنْ...): "تُقابِلُهُ على نَفْسِ الطاولةِ كأَنَّها تَتَقاسَمُ معهُ طَرَفَيْ العالَمِ. تُراقِبُهُ بِتَوَرُّعٍ، لكنَّهُ كان شارِداً يَنْفُثُ خَيْطاً رفيعاً مِنْ دُخانِ سيجارَتِهِ على وَجْهِها. شَعَرَتْ بالغَيْرَةِ... بالإهانَةِ... بالإهْمالِ... حين دَسَّ عَقِبَ سيجارَتِهِ في المِنْفَضَةِ، كان خَيْطُ الدُخانِ يَتَصاعَدُ مِنْ قَلْبِها!!!"[255].

فهي (الأنثى/ المرأة) لا تَصْلُحُ لشيءٍ سوى تَلْبِيَّةِ رَغَباتِ الرجُلِ؛ كما هو الحالُ في نَصّ (خَبايا المِضاجِع): "تَعْمَلُ بالحَقْلِ وبالبيتِ، ما إنْ يصل الليل حتّى يكون جَسَدُها منْهوكاً. يأتي الزَّوْجُ، يَنْدَسُّ بجانبها ولا يفوتُهُ أَخْذُ حَقِّهِ الشرعِيّ، ولا اعْتِراض... تُشاهِدُ القَنواتِ الفضائية، تُتابِعُ الموضَةَ، لها خادِمَةٌ، ما إنْ يَصِلِ الليلُ حتّى يُصيبَها الْمَلَلُ. يَمُدُّ الزَّوْجُ يَدَهُ إليها لِتوافيهِ إلى غُرْفَةِ النَّوْمِ. تَتَمَنَّعُ. يَتْرُكُ الغرفَةَ غاضِباً. في الصباحِ يَسْمَعُ تَذَمُّرَها. مَعَ مَنْ بِتَّ لَيْلَتَكَ أَيُّها الخائِنُ؟"[256]. غنه التّبايُنُ الصارِخُ بين نوعين من النساء؛ حيث تعْكِسُ الأولى صورةَ المرأةِ المجْبَرَةِ على كُلِّ شيْءٍ، في حين تَتَمَنَّعُ الثانية بالرغم من أنَّها ظَلَّتْ طوالَ يومِها بالبيتِ. ولم تَكْتَفِ بذلك، بَلْ راحَتْ تَتَّهِمُ زوجَها في شَرَفِهِ...

---

[252]- نفسه، ص. 29.

[253]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 59.

[254]- المصدر نفسه، ص. 14.

[255]- نفسه، ص. 15.

[256]- نفسه، ص. 34.

كُلُّ هذا يَحْصُلُ بسبَبِ سذاجَةِ الأنثى (صورة المرأة الأولى في الأقصوصة السابقة) التي تَبْقى كائناً سَهْلَ الوقوعِ في شِراكِ الرَّجُلِ (المحْتالِ)؛ تقول في قصة (أطْعِمَةٌ): "بِطَعْمِ الحَلاوَةِ اسْتَسلغَتْ كَلامَهُ. بِطَعْمِ الْمُلوحَةِ وَقَّعَ لَذَّتَهُ وَذاب. بِطَعْمِ الْمَرارَةِ ابْتَلَعَتْ غَصَّتَها. وَبِطَعْمِ سَكْرَةِ الموْتِ اِسْتَسْلَمَتْ لِلْقَدَرِ..."[257]. وتأتي تيمةُ الطَّمَعِ (الطَّمَعِ في زوجٍ غَنِيٍّ)، لِتَفْضَحَ جانباً هامّاً مِنْ سِلْبياتِ الأنثى وسلبيات تفكيرِ أَهْلِها أو مَنْ يقومونَ أَوْصِياءَ عليها وعلى حياتِها في مجتمع لا تزالُ فيه المرأةُ اقِعَةً تحتَ رَحْمَةِ مَنْ هُم أوْصياء على مُسْتَقْبَلِها؛ تقول في أقصوصة (العُقال): "كانتِ الشُّقَّةُ مُغْرِيَةً رَغْمَ بَساطَتِها، والتَّذْكَرَةُ إلى العُمْرَةِ أَكثر إِغْراءً. زَفَّ طِفْلَتَهُ لِرَجُلٍ ثَرِيٍّ بِقِراءَةِ الفاتِحَةِ... رَحَلَ العريسُ تارِكاً له عقالَها. حاوَلَتِ النَطَّ عليهِ فَلَمْ تَسْتَطِعْ؛ فقد كان في أحْشائِها ثِقَلٌ لا تَعْرِفُ مَصْدَرَهُ!"[258].

ويتكَرَّرُ الأمرُ نفْسُهُ في أقصوصةِ (خمس نجوم): "بِفُنْدُقٍ خمس نجومٍ تَمَّ العُرْسُ، وَتَمَّ عَقْدُ الْقِرانِ، وبأرْقى أحْياءِ المدينةِ اقْتَنى لها شُقَّةً. مِنْ بَلَدِهِ اتَّصَلَ يُخْبِرُها: عزيزتي، لَمْ يَكُنْ عَقْدُ قِرانِنا قانونيّاً؛ لأنَّ قوانينَكُم مُعَقَّدَةٌ. رَفَعَتْ دَعْوى قضائيةً. لا تَحْمِلُ غَيْرَ أَلْبومِ الصُوَّرِ، وَقُرْصِ الحَفْلِ؛ فقيلَ لها: عَفْوا! القانونُ لا يَحْمي الْمُغَفَّلينَ..."[259].

كُلُّ هذا يَحْصُلُ؛ لأنَّ المرأةَ تعيش في مجتمَعِها مَهْووسَةً بالرَّجُلِ وبالزواجِ مِنَ الرَّجُلِ، والْوَيْلُ كُلَّ الوَيْلِ للأنثى التي لَمْ يَطْرُقْ بابَها أو بابَ أَهْلِها عريسٌ، أو مَرَّ عليها (قِطارُ الزواج)؛ وهذا ما نقرأهُ في أقصوصة (مِزْلاجٌ): "أَوْصَدَتْ أَبْوابَ قَلْعَتِها. حين تَلَأْلَأَ أَوْجُها، كَثُرَ الطَّرْقُ. لَمْ يَأْتِ فارِسي بَعْدُ! حينَ أَرادَتْ فَتْحَ قَلْعَتِها، صَدَأَ مِزْلاجُها."[260]. ومن خلال كُلِّ هذا، تُحاوِلُ القاصة كَشْفَ جُمْلَةٍ من سلبيات الأنثى وطريقتها في التفكير؛ إذ تُعَلِّقُ حياتَها ووُجودَها بِرَجُلٍ قد يأتي أو لا يأْتي..

ومن سِلْبياتِ هذا التفكير الأنثوي، كما تَعْرِضُ علينا نعيمة القضيوي الإدريسي لَوَحاتِهِ، حِرْصُ المرأة على الإنْجابِ، وإلا كان مصيرُها الهجرانُ والطلاقُ. ذلِكَ بِأَنَّ المرأةَ التي لا تَلِدُ أطْفالاً، لا مكانَ لها في سريرِ الرَّجُلِ؛ وكأنَّ هذه المرأة هي الآلَةُ المسؤولة على إنتاج الأطفالِ. وهنا بالذاتِ، تَبْرُزُ موضوعة الشعوذَةِ التي جَعَلَتِ المرأةَ المتزوجة وغير المتزوجة ملتصقةً بأهدابِ القائمين عليها. فإذا ضاق صَدْرُها بعدم انْتِفاخِ بَطْنِها بمولودٍ، هَرَعَتْ إلى المشعوذين الذين قد يَتَسَبَّبون فيما عَبَّرَ عنه الشاعر بشار بن برد العقيلي، ذات شعر، حين قال:

ذَهَبَ الحِمارُ بِأُمِّ عَمْرو   فلا رَجَعَتْ ولا رَجَعَ الحِمارُ

وتقول القاصة في نصِّ (أَمَلٌ): "شابَّةٌ وَمُثَقَّفَةٌ فَقَدَتِ الأمَلَ في زيارَةِ الأطِبّاءِ، حين لَمْ يَحْدُثْ حَبَلٌ. ذَهَبَتْ عِنْدَ الْعَرّافَةِ. أَعْطَتْها مَحْلولاً لِيُنَشِّطَهُ؛ فَطارَ بِهِ إلى خالِقِهِ."[261]. وهكذا كما ذَهَبَ الحِمارُ بِأُمِّ عَمْرو، كذلك ذَهَبَ الْجَمَلُ بِما حَمَلَ؛ وكُلُّ هذا لأنَّ المرأة في مجتمَعِنا مُطالَبَةٌ بالإنْجابِ، وإلّا ذَهَبَ منها كُلُّ شيْءٍ.

---

[257]- نفسه، ص. 30.

[258]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 21.

[259]- المصدر نفسه، ص. 23.

[260]- نفسه، ص. 48.

[261]- نفسه، ص. 24.

كما يَجِدُ هذا المخلوقُ الجميلُ نَفْسَهُ عُرْضَةً للضَياعِ، تَتَجاذَبُهُ الأهواءُ مِنْ كُلِّ ناحيةٍ، وتَعْصِفُ به الرياحُ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ وَصَوْبٍ؛ حتى إن المرأة لَمْ تَعُدْ قادِرَةً على تَلَمُّسِ الخُطوطِ الفاصِلَةِ بين الْحَلالِ والْحَرامِ: "تَأَنَّقَتْ وَنَظَرَتْ إلى قِوامِها في المِرْآةِ، تَحَسَّسَتْ جَسَدَها وَتَمَعَّنَتْ في رَشلقَتِها وَجمالِها، ثُمَّ تَمْتَمَتْ: مَتى سَتَظَلُّ تَنْتَظِرُ ابْنَ الْحَلالِ؟ في الخارِجِ كانَ ابنُ الْحَرامِ يَنْتَظِرُها في سَيّارَتِهِ عِنْدَ الزاوِيةِ كالْعادَةِ."[262]. إنه فعلا المِفارَقَةُ العجيبة بين انتظار للحياة العادية التي لا يرغب فيها أحدٌ، والحياة المشوبة بكل الشبهات؛ وهي التي يرغب فيها الجميع وطابورها طويل لا نهاية له. كُلُّ هذا يجعل المرأة فعلا بين نارَيْنِ: نارِ الحلال التي ينتظرها العقل، ونار الحرام التي تشتعل في الفرج..

بل إنها المخلوق الذي يمكنُ شَطْبُ وُجودِهِ بِجَرَّةِ قَلَمٍ خفيفَةٍ إذا هو لم يُنْجِبْ أطفالا داخل مؤسسة الزواج، كما سبقت الإشارةُ إلى ذلك، بالرغم من أنَّ هذا الأمرَ قد يَقَعُ وِزْرُهُ على الرَّجُلِ الذي لا يَقْبَلُ، بِحالٍ مِنَ الأحْوالِ، أنْ توضَعَ فُحولَتُهُ مَحَلَّ نِقاشٍ أو مَوْضِعَ كَشْفٍ في عيادة الطبيب. إنه يَرْفُضُ أن يَظْهَرَ بِمَظْهَرِ العَقيمِ الضعيفِ جِنْسِيّاً؛ تقول القاصة في نَصٍّ (إدانَةٌ): "عِشْرونَ سَنَةٍ مِنَ الزَّواجِ، أدانَتْها التَّقاريرُ الطبيّةُ بِالْعُقْمِ مدى الحياةِ، وَعَلَيْهِ حَكَمَتِ المِحْكَمَةُ الشرعِيّةُ لشُؤونِ الأسرةِ بالطلاقِ للمَرَّةِ الثانية. بَعْدَ نَزْوَةٍ عابِرَةٍ، قالَ لها الطبيبُ: مبروك، أنتِ حامِلٌ...!"[263].

وَلَمْ يَغِبْ عَنْ خَلَدِ نعيمة القضيوي الإدريسي تلك العَيِّنَةُ من النِّساءِ اللواتي يَخْرِقْنَ المسافات في بلوغ مناصِبَ عليا، بِغَيْرِ اسْتِحْقاقٍ؛ وهُنَّ في كُلِّ ذلك يَسْلُكْنَ الطُّرُقَ غير الشرعيّة، والأساليبَ المِلْتوية، وتبك سلبيةٌ أخرى من سلبيات كثير من النساء اللواتي يَلُكْنَ أَلْسِنَتَهُنَّ بالشعاراتِ الفارغة؛ تقول في أقصوصة (قَوْسُ قُزَح): "تَتَقَلَّبُ ذاتَ اليمينِ وذاتَ اليسارِ. في إحْدى المناسباتِ أَلْقَتْ خُطْبَةً. اِلْتَفَتَتْ إليها الرّؤوسُ مُشْرَئِبَّةً. في اليوم التالي، شاهَدوها تَرْقُصُ وهي تَتَرَنَّحُ شبه عاريةٍ. بَعْدَ شُهورٍ، اِعْتَلَتْ مِنَصَّةَ البرلمانِ مُنَدِّدَةً بالْفَسادِ."[264].

وتبقى الخيانةُ، تلك الموضوعةُ المشتركة بين الرجل والمرأة، واحدة من التيماتِ البارزةِ في (بوْحِ) نعيمة القضيوي الإدريسي. ونبدأ هذه الموضوعة بخيانَةِ الأنثى التي تُخَيِّبُ رَجاءَ وَأُفُقَ انْتِظارِ الرّجُلِ الذي حَمَلَ إلَيْها قنينَةَ عِطْرٍ: "لِأَنَّهُ أحبَّ أَنْ يَحْتَفِلَ مَعَها بِيَوْمِها العالَمِيِّ، بادَرَ بِاقْتِناءِ قِنّينَةِ عِطْرٍ فاخِرَةٍ. في الغُرْفَةِ، وَجَدَها تَتَأَوَّهُ وَقَدْ خَنَقَتْ رائِحَةُ خِيانَتِها فَمَ قِنّينَةِ عِطْرِهِ الحزينَةِ..."[265]. ولا تَتَوَرَّعُ هذه الأنثى أنْ تمارِسَ خيانَتَها مَعَ أختِها الأنثى، كما هو الحالُ في نَصٍّ (شَهْرُ عَسَلٍ): "صَديقتانِ على (المرَّةِ والْحُلْوَةِ) تعاهَدَتا. خُطِبَتْ واحِدَةٌ، وَسُعِدَتِ الثانيةُ. اِخْتَفى الْخَطيبُ مع اقْتِرابِ مَوْعِدِ العُرْسِ. راحَتْ تَشْكو هَمَّها لِصَديقَتِها. وَجَدَتْها في رِحْلَةِ شَهْرِ عَسَلٍ..."[266].

---

[262]– رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، قصيدة (بين نارَيْن)، ص. 20.

[263]– المصدر نفسه، ص. 25.

[264]– نفسه، ص. 26.

[265]– نفسه، ص. 37.

[266]– نفسه، ص. 38.

وقد ياتي فِعْلُ الخيانةِ مِنَ الرَّجُلِ؛ كما هو الحالُ في نَصِّ (حالةُ تَلَبُّسٍ)، وهي الحالةُ التي أصبحت شبه (عادة) أو (كالعبارة المصكوكة) في حياة الرجل والمرأة؛ تقول: "ضَبَطَتْهُ مُتَلَبِّساً في حُضْنِ الخادِمَةِ. وَقَفَتْ مَذْهولَةً، وَصَرَخَتْ: ما هذا يا رَجُل؟ رَدَّ عَلَيْها بِبُرودٍ تامٍّ: (أوْ ما مَلَكَتْ أَيْمانُكُمْ)."[267]. وهذا منتهى (الزندقة)، إذ يَضْرِبُ الرجُلُ بتعاليمِ الدين الحائِطَ، ويَتَأَوَّلُها كما شاءَ وشاءتْ صِبْيانِيَّتُهُ. ومثل هذا كثير في مجتمعاتنا العربية الإسلامية التي أضحى كُلُّ فَرْدٍ من أفرادِها يفتي لنفسه كما يرغَبُ؛ خاصة حين يتعلق الأمر بقضايا المرأة في علاقتها بالرجل؛ سواء في إطار الشرع أم في غير دائرة الشرع..

غير أنَّ المرأة، وإنْ ظَهَرَتْ في قَصَصِ نعيمة القضيوي الإدريسي، متسامحة مع مثيلَتِها الأنثى، وقد وجدتها نائمة في سريرها جنب زوجها، فإنها لم تَفْعَلْ ذلك مع الرجل الذي يعتبر نصْفَها الثاني؛ وهذا ما يُعَبِّرُ عنه نَصُّ (اِحْتِراقٌ): "وَجَدَتْها تَرْقُدُ في سريرِها عارِيَةً. دَثَّرَتْها، والْتَفَتَتْ إلى زَوْجِها تَرى عُرْيَهُ الْمُخْزي. بَصَقَتْ بِوَجْهِهِ وقالَتْ: يا لَلْعارِ، الْبَلَدُ تَحْتَرِقُ...؟!"[268].

وتأتي موضوعةُ الدعارة لِتَعْكِسَ وَجْهاً آخَرَ مِنْ أَوْجُهِ اعْتِداءِ الرجُلِ على المرأة؛ وذلك حين يكون، بالإضافة إلى أسباب أخرى كثيرة، أحَدَ أَبْرَزِ الأسبابِ في خروجِها إلى الدعارةِ. والغريب في الأمر أن المرأة لا يمكنها ممارسة فعل الدعارةِ لوحْدِها، إذ هي في حاجة إلى الطرف الثاني: الرجل؛ لممارَسَةِ هذا الفعل. وهكذا يمارس الرجل والمرأة معا فِعْلَ الدعارةِ، وما إنْ يَنْتَهي الرجل مِنْ فِعْلِهِ، حَتّى يَصِفُ المرأةَ بأنها (مومس) و(عاهرةٌ)، متناسِياً أَنَّهُ مشارِكٌ لها في ذلك الفعل.

لذلكَ وَجَبَ أَنْ يَقْتَسِمَ معها كُلَّ شيءٍ بما في ذلك اللَّذَّةُ الرَّخيصةُ والصفاتُ القَدْحِيَّةُ التي تُقالُ في حَقِّ المرأة. ومن هنا امكن القولُ بأن الرجلَ هو الآخرُ (عاهِرٌ) و(مومسٌ) إذ يُشارِكُ المرأةَ فعل الدعارةِ. أما أنْ تُنْعَتَ الأنثى وحدَها بهذه الصفات، دون الرجل الذي يشارِكُها الفعلَ، فإنَّ ذلك ليس عَدْلاً بالْمَرَّةِ، وهو مِنْ بَقايا المجتمع الذي يَرْفَعُ مِنْ قَدْرِ الذَّكَرِ دون مُسَوِّغٍ، ولا يولي المرأةَ أَيَّ أَهَمِّيَّةٍ. وقد سَمّى القرآن الكريم، الكتاب الذي لا يأتيه الباطل لا من أمامه ولا من خلفه، الزّاني والزّانية؛ على أساس أنهما معا يأتيانِ فِعْلاً مُنْكَراً مِنْ قِبَلِ الدّينِ هو (الزّنا/ الدعارةُ). والعَجَبُ كُلُّ العَجَبِ أَنَّ الرجُلَ لا يُرْضيهِ أَنْ يَقْتَسِمَ مع نصفِهِ الثاني الحُلْوَ والمرَّ سواء تعلَّقَ الأمرُ بما شرعي أو ما هو غير شرعي!!

كُلُّ هذه الأمور التي سَبَقَ الوقوفُ عندَها تَتَعَلَّقُ بالتيماتِ المتَّصِلَةِ بحياةِ المرأة، وكذا المرأة في علاقتها بنصفها الثاني: الرجل. أما التيمات التي لها علاقةٌ وثيقةٌ بِشَخْصِ الرَّجُلِ، فكثيرةٌ هي الأخرى في مجموعة نعيمة القضيوي الإدريسي (رقص المرايا)؛ منها على وجه الخصوص:

- ✓ الشذوذ الجنسي لدى الرجل.

---

[267]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 56.

[268]- المصدر نفسه، ص. 49.

✓ الكذب الاجتماعي.

✓ علاقة الرجل بأمه وزوجته.

✓ الغرور والمرض.

✓ الاعتداء على الأنثى.

✓ الخيانة الزوجية.

وقد حرِصَتْ القاصة نعيمة القضيوي الإدريسي على فضح شذوذ الرجل من جِهَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ: شذوذُهُ مِنْ جِهَةِ أَنَّهُ أَصْبَحَ يطْلُبُ رَجُلاً آخر يُلَبّي رَغْبَتَهُ الجنسية؛ كما هو الحال في أقصوصة (زواجٌ شرعيٌّ): "عروسٌ سَعيدَةٌ بِلَيْلَتِها الأولى. العريسُ لَمْ يَلْمَسْها. بعد أسبوعٍ... اِسْتَخْدَمَتْ أُنوثَتَها؛ تَدَلَّلَتْ. في الأخيرِ، طالَبَتْ بِحَقِّها الشرْعِيِّ. أَجْهَشَ الزَّوْجُ بِالْبُكاءِ، وَرَدَّ قائِلاً: تَعَوَّدْتُ أَنْ يُضاجِعوني..."[269].

وللرَّجُلِ أَنواع أخرى من الشذوذ، بالإضافة إلى الصورة التي عَكَسَتْها الأقصوصة السابقة، من ذلك اعتِداؤُهُ على البراءة المتجسدة في الأطفال الصغار. وفي قصة (صَحْوَةٌ) انْعِكاسٌ لاعتِداءِ الرَّجُلِ على طِفْلٍ بريءٍ في غَفْلَةٍ عَنْ أُمِّهِ التي، هي الأُخْرى، تَذَكَّرَتْ لَذَّتَها ونَسِيَتْ فَلَذَةَ كَبِدِها: "في غَمْرَةِ فَرَحِها بوُجودِ رَجُلٍ جديدٍ يَمْلَأُ حياتَها، تَناسَتْ طِفْلَها. بَحَثَتْ عنهُ ذاتَ صَحْوَةٍ. دَلَفَتْ غُرْفَتَهُ. صُعِقَتْ. كانَ الصَّغيرُ يَئِنُّ تَحْتَ وَطْأَةِ الْجَسَدِ الثَّقيلِ."[270].

ثُمَّ إِنَّ هذا الرَّجُلَ لا يكْتفي بالاعْتِداءِ على براءَةِ الأطفالِ، بَلْ يَتَعَدّى ذلك إلى الاعتداء الذي يأخُذُ صورَةَ الاغْتِصابِ الشَّنيعِ للأنثى التي فيها الأُمُّ والأختُ والزوجةُ والصّاحِبَةُ؛ تقول القاصة في نَصِّ (بَوْصَلَةٌ خَرْساء)؛ وهي فعلا كذلك مادامتْ لَمْ تُمَكِّنْ هذه الأنثى من الاهْتِداءِ إلى الطريقِ الذي يُنْجيها مِنْ لَعْنَةِ هذا المغْتَصِبِ. وقد سبقت لي الإشارة إلى أن نعيمة القضيوي الإدريسي تُوَظِّفُ العَنْوَنَةَ الداخلية لنُصوصِها توظيفاً ذَكِيّاً؛ فيه من الكناية ومن (السخرية/ Ironie) الشيءَ الكثيرَ؛ تقول: "خَرَجَتْ لا تدْري أَيْنَ وِجْهَتُها. حَجَبَ الظِّلُّ عنها رُؤْيَةَ الشمسِ. وَحْدَهُ صَوْتُ صديقَتِها يَرِنُّ في أُذُنِها: كَسِّري قَيْدَكِ! بَوْصَلَتُها لَمْ تُوَجِّهُها... اِبْتَعَدَتْ عَنِ الغابَةِ. عَوى ذِئْبٌ مِنْ خَلْفِها. رَكَضَتْ. خارَتْ قِواها. اِنْقَضَّ عليها. اِلْتَهَمَ كِبْرِياءَها. لَمْلَمَتْ ما تَبَقّى مِنْ فُتاتٍ. عادَتْ أَدْراجَها. أَدْرَكَتْ أَنَّ بَوْصَلَتَها أَصابَها الْخَرَسُ."[271].

ولن أكونَ مجانِباً للصَّوابِ إذا قُلْتُ بأنَّ هذا أَحْسَنُ نَصٍّ راقَ لي؛ لِما يَنْطَوي عليه من تَوْرِيَةٍ وسخرية صامتة الضَّحِكُ فيها هو أشْبَهُ بالبُكاءِ والنَّحيبِ. وقد عَرَفَتِ القاصةُ كيف تُوَظِّفُ كلِماتِها وتَضَعُها في الأماكِنِ المخَصَّصَةِ لها، والتي مِنْ خلالِها سَتُقَدِّمُ إلى القارئِ دلالاتٍ لا مَثيلَ لَها. فالظِّلُّ والشمسُ وصوتُ الصديقة والقَيْدُ والبَوْصَلَةُ والغابَةُ والذِّئْبُ والكِبْرِياءُ و(ما تَبَقّى مِنْ فُتاتٍ)؛ كُلُّها مفرداتٌ لها حمولَةٌ دلاليةٌ فوق ما يَتَصَوَّرُهُ القارئُ الذي

[269]– رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 22.

[270]– المصدر نفسه، ص. 44.

[271]– نفسه، ص. 52.

بمقدورِهِ أنْ يَضَعَ مَحلَّها ما شاء من الكلماتِ. ثم إنَّ لُغَةَ السَّرْد وتقنياتِهِ في هذه الأقصوصة العذبة الجميلة مُحْكَمَةٌ أَشَدَّ ما يكونُ الإحْكامُ.

وَكُلُّ هذا يَحْدُثُ؛ لأن هذا الرَّجُلُ، كما تُقَدِّمُهُ لنا قَصَصُ نعيمة القضيوي الإدريسي في (رقص المرايا)، مريضٌ، يَلْهَثُ على الدوامِ وراءَ لذته الوضيعة التي جعلته عبْداً لها: "فَطَمَتْهُ أُمُّهُ عَنِ الرَّضاعَةِ في سِنِّ الثانيةِ، وأفطَمها عنه. في سِنِّ الثلاثين نافَسَ صَغيرَهُ في الثَّدْيِ. فُطِمَ الصَّغيرُ وَلَمْ يُفْطَمْ هُوَ. في الخَمْسيناتِ مِنْ عُمْرِهِ، يَبْحَثُ عَنْ ثَدْيٍ حَلوبٍ..."[272]. والشيءُ نفسُهُ تُعَبِّرُ عنه أقصوصةُ (دُمى)، حيث تقول القاصةُ: "تَعَوَّدَ على مُراقَبَةِ النِّساءِ بِمَحَلِّهِ وَهُنَّ يَقُمْنَ بِعَمَلِيَّةِ قِياسِ الْمَلابِسِ. يَلْتَهِبُ وَجْهُهُ وَتَشْتَدُّ وَطْأَتُهُ. ما إنْ يُخْلى الْمَحَلُّ تَجِد الدُّمى قَدْ أَنْطَقَها خَرَسٌ..."[273].

وتأتي موضوعةُ الغُرورِ لِتَثْبيتِ تيمَةِ المَرَضِ التي سبق الحديثُ عنها والتي يعاني منها الرَّجُلُ. فهو (زيرُ نِساءٍ)، لكنَّهُ يَقَعُ دَوْماً على ما أَكَلَ النّاسُ لُبَّهُ وغَلَّتَهُ الجميلة، تارِكين لَهُ فُتاتَ الموائِدِ: "عُرِفُ عَنْهُ عِشْقُهُ لِلنِّساءِ حَتّى لُقِّبَ بِالزيرِ. راهَنَ صَديقَهُ أَنْ يَتَزَوَّجَ أَشْرَفُ بناتِ الْبَلْدَةِ وَأَطْهَرَهُنَّ. وَقَعَتْ عَيْناهُ على (مريم). أُعْجِبَ بها وبأَخْلاقِها، وقالَ لِصَديقِهِ: (تِلْكَ الْعَذْراءُ مِنْ نَصيبي). اِبْتَسَمَ صديقُهُ وَلَمْ يُجِبْهُ. تَزَوَّجَها. ليلة الدُّخْلَةِ اكْتَشَفَ أَنَّها فَقَدَتْ عُذْرِيَتَها في نَزْوَةٍ عابِرَةٍ؛ فَانْتَحَرَ."[274].

وهنا أيضا تقوم المفردات بدورها الفاعل في توجيه الدلالات، حيث نجد كلمات من مثل: مريم والعذراء والنَّزْوَة وغيرها لها من القيمة الدلالية ما يفتح أمام القارئ أبواب التأويل على مِصْراعَيْها. وكما يَشْهَدُ هذا النَّصُّ لسلبية من سلبياتِ الرَّجُلِ، كذلك يَكْشِفُ عن فساد الأنثى التي لم تستطع الحفاظ على شرَفِها. وما ابتسامة الصديق وزُهْدُهُ في الجواب سوى تعبيرٍ عن معرفته المسْبَقَةِ بحالِ هذه الفتاةِ؛ غير أنَّ غرور صَديقِهِ ومَرَضَهُ أَعْمى بصيرَتَهُ عن رُؤْيَةِ الحقيقةِ كما هي...

ثم إنه يَتَظاهَرُ بالقوَّةِ الجنسية والفحولة التي يَصْنَعُها لِنَفْسِهِ بِفَضْلِ حبّاتِ (الفياغْرا) التي يَتَناوَلُها: "كُلَّما مَرَّتْ حسناء بِجانبِهِ، تَحَسَّسَ عُلْبَةَ (الفياغْرا) في جَيْبِهِ، وقال لِرِفاقِهِ: لَنْ تَسْتوي إلّا على سريري يا أشباهَ الرِّجالِ!"[275]. ففي الوقت الذي يتحَسَّسُ الرِّجالُ الفحولُ حقّاً عُضْوَهُمُ التناسُلِيِّ حين تَمُرُّ على مرأىً مِنْ أَعْيُنِهِم امرأةٌ، تُصَوِّرُ لنا نعيمة القضيوي الإدريسي هذا الرجلَ المريض، وهو يَتَحَسَّسُ علبة (الفياغرا) مكان عُضْوِهِ التناسُلِّي الذي هو في خَبَرِ كانَ. والذي وَجَبَ أَنْ يُنْعَتَ بـ (يا أشباهَ الرِّجالِ)، إنما هو الذي لَمْ يَعُدْ يُشْبِهِ الرِّجالَ الذين لازال عُضْوُهُمْ التناسُلِيِّ بألف خير...

---

[272]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، قصة: (فِطامٌ)، ص. 51.

[273]- المصدر نفسه، ص. 53.

[274]- نفسه، أقصوصة (الزير)، ص. 58.

[275]- نفسه، أقصوصة (حلم)، ص. 45.

وَنَخْتَتِمُ هذه الموضوعاتِ المتصلةِ بحياة الرجل في علاقته بالأنثى، بتيمَتَيْنِ أُخْرَتَيْنِ انْتَبَهَتْ إليهما القاصةُ نعيمة القضيوي الإدريسي؛ والأمرُ هنا يتصل بعلاقة الرَّجُلِ بأُمِّهِ، حيث تَنْقُلُ لنا القاصةُ في نَصٍّ (خَبايا فِنْجانٍ!...) صورةً من هذه العلاقةِ ممزوجة بشيءٍ من الشعوذة: "قالتْ: يا وَلَدي، طَلِّقْ زَوْجَتَكَ، فِنْجانُكَ يقولُ: لا نَسْلَ وَلا كلالَة. قال: يا أُمّي، أُحِبُّها. يا ولدي، لا نَسْلَ ولا كلالة، زوجَتُكَ مَسَّها سِحْرٌ لا يُخَلِّصُهُ إِنْسٌ ولا جانٌّ. نَظَرَ في فِنْجانِهِ... لاحَتْ لَهُ صورَةُ عشيقَتِهِ. صَوْتُ الطَّبيبِ يَتَرَدَّدُ في أُذُنِهِ: يَلْزَمُكَ فَحْصٌ، زوْجَتُكَ سليمَةٌ. تَمْتَمَ: أُحِبُّها وَأَصْبو لِرِضاكِ أُمّي..."[276]. وغيرُ بعيدٍ عنا ما سبقتِ الإشارةُ إليه مِنْ أَنَّ المرأةَ هي التي تَقَعُ عليه المِلامَةُ في كُلِّ أَمْرٍ؛ حتى حين يكون الرَّجُلُ هو مَصْدَرَ العيبِ، فَإِنَّهُ لا يتنازَلُ عَنْ هذه الرجولةِ الفارِغَةِ التي تَجْعَلُهُ يبقى صامِتاً حُيالَ مَصيرٍ مشتركٍ بينهُ وبين نِصْفِهِ الثاني...

أما التيمةُ الثانية، فهي ما يمكن أن نصْطَلِحَ عليه بـ (الكذب/ أو النفاق الاجتماعي)، وهو الذي يجعل الرَّجُلَ يَظْهَرُ بمظْهَرِ الإنسانِ الوَقورِ، في الوقتِ الذي يأتي فيه بأفْعالٍ يَنْدى لها الجبينُ؛ تقول القاصةُ في نَصِّ (وَقارٌ): "جالِساً أمامَ عَتَبَةِ الدارِ، يَعْبَثُ بِلِحْيَتِهِ والسُّبْحَةُ لا تُفارِقُهُ، مُتَأَمِّلاً مُؤَخِّراتِ الصَّبايا، وهو يُرَدِّدُ: اللهُمَّ إنَّ هذا مُنْكَرٌ. تَناهى لَهُ صَوْتُ الأذانِ. قامَ لِيَتَوَضَّأَ، تَذَكَّرَ أَنَّ الوُضوءَ الأَصْغَرَ لَمْ يَعُدْ يَنْفَعُ...!"[277]. وهو الأمر نفسُهُ الذي نَدَّدَتْ به، غَيْرَ ما مَرَّةٍ، مليكة مستظرف (رحمها الله) في (جراحُ الروح والجسد) ومجموعتها القصصية (ترانتْ سيس)، وكذلك الشأن عند كثير من الساردات المغربيات المعاصرات...

ويتكَرَّرُ التَّصْريحُ نفسهُ مِنْ قِبَلِ نعيمة القضيوي الإدريسي في نَصِّ (تَخْضيبٌ): "شُعَيْراتُ الشَّيْبِ بِشَعَرِ زَوْجِها تُقْلِقُها. تَطْلُبُ مِنْهُ دوْماً أَنْ يُخَضِّبَها. يُرَدِّدُ مُسْتَهْزِئاً: الشَّيْبُ وَقارٌ. حينَ تَرَقّى في عَمَلِهِ، راقَتْ لَهُ سُكْريتيرَتَهُ الجديدة الشابةُ. تَأَمَّلَها. فَرْقَعَ أَصابِعَهُ وراحَ يَسْأَلُها: هَلْ أَجِدُ عِنْدَكِ ما يُداري وَقاري؟ ضَحِكَتْ بِدَلالٍ، وقالَتْ لهُ: أَتَعامَلُ بِالْعُمْلَةِ..."[278]. إنَّهُ رَدُّ الفِعْلِ المتناقِضُ حُيالَ امرأتَيْنِ: امرأةٌ أولى هي زوجته التي أرادتْ أن يبدو جميلا وشابّا تلأْتَخِرُ بطَلْعَتِهِ البَهِيَّةِ إلى جانبِها، فَرَفَضَ تخضيب الشَّيْبِ الذي تناثَرَ في شَعَرِ رأسه. أما المرأة الثانية، وهي شابة صغيرة أراد أن يُجَدِّدَ مِنْ خلالِ لَحْمِها الغَضِّ بَعْضا مِنْ لَحْمِهِ المهْتَرِئ، فكان هو الذي طَلَبَ منه أن تَدُلَّهُ على ما يُداري هذا الوقار؛ فكانت إجابَتُها خارج أفق انتظارِهِ..

وَمِنْ هذا القَبيلِ أَيْضا، تلك الإطلالةُ على (الإنترنيت) مِنْ قِبَلِ الأبِ الذي اسْتَهْواهُ الأمْرُ، وراحَ يَقْذِفُ ابْنَهُ خارجَ الغُرْفَةِ، لِيَأْخُذَ مكانَهُ: "بِضَغْطَةِ زِرٍّ على (الكام) بَدَتْ لَهُ عارِيَةً! قَبْلَ أَنْ يَسْتَوْضِحَ هَوْلَ الْمُفاجَأَةِ التي لَمْ يَسْتَوْعِبْها بَعْدُ، كانَتْ ضَغْطَةٌ أُخْرى واخِزَةٌ مِنْ والِدِهِ تَرْميهِ خارجَ الغُرْفَةِ. وأمامَ (الكام) جَلَسَ يَفُكُّ زِرَّ سِرْوالِهِ..."[279]. إنها، مرةً أخرى، صورةُ الرجُلُ المريض الذي استطاعتْ القاصة أن تَفْضَحَ كثيراً مِنْ عَوْراتِهِ

---

[276]- رقص المرايا: نعيمة القضيوي الإدريسي، ص. 42.

[277]- المصدر نفسه، أقصوصة (وقار)، ص. 27.

[278]- نفسه، ص. 28.

[279]- نفسه، أقصوصة (زِرٌّ)، ص. 33.

ومراهقاتِهِ التي ظَلَّتْ مُخْتَفِيَّةً. ومن هنا، اسْتَحَقَّتْ نعيمة القضيوي الإدريسي أن تُنْعَتَ مجموعَتُها (رقص المرايا) بالمجموعةِ التي كَسَرَتْ كثيرا من الطابوهات، وَعَرَّتْ عددا كبيراً مِنَ الممارسات التي، سواء في هذا الطرف أم في الطرف الثانين تسيءُ إلى حياة المجتمع العربي الإسلامي، والمجتمع المغربي جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع الكبير. إنها جرأةُ الإبداع والرغبة في التغيير؛ بغيةَ الحصول على صورة مُثْلى لعلاقة المرأة بالرجُلِ.

بهذه الرؤية الناقدة الفاحصة الواصفة، نظرت نعيمة القضيوي الإدريسي، بعين العدل، على الفريقين: الرجل والمرأة؛ وهي في كُلِّ ذلك تحاول قَدْرَ المستطاع إعادة بناء علاقة الأنثى بنصفها الثاني، وذلك من خلال الهَدْمِ الذي مارسته، في نصوصِها، لِعَدَدٍ من الممارسات والأفعال الطائشة؛ سواء من هذا الطرف أو ذاك. إنها بالفعل قصص أشبه ما تكون بالْعِبَرِ لِمَنْ أَراد أن يَعْتَبِرَ، سواء المراة أم الرجل. وقد ساعدتْ بنية القصة القصيرة جدا نعيمة القضيوي الإدريسي على بَعْثِ هذه الرسائل التلغرافية الخاطفة التي تَهْفو إلى إماطَةِ اللِّثامِ عن مجموعة من المفاسِدِ والخروقات التي ياتي بها الرجل كما تأتي بها المرأة..

وإذا كانت الألفية الثالثة في حياة المجتمع المغربي والمجتمع العربي الإسلامي هي ألفية النهوض والأخذ بأسبابِ الحضارةِ في صورتها المشرئِبَّةِ إلى المستقبلِ، فقد باتَ لِزاماً على كُلٍّ مِنَ الرجُلِ والمراة أن يتحَلَّيا بعقلية هذه الألفية وسلوكاتها وطموحاتِها التي لا يمكن أن تتحَقَّقَ إلا بتواصل الجنسين على قَدَمٍ من المساواة والأَرْيَحِيَّةِ.. وعلى هذا، لم يبق سوى أن نقول للقاصة والمبدعة الرقيقة نعيمة القضيوي الإدريسي: شكرا على هذه الدروس التي أمْتَعْتِ من خلالِها، وَأَفَدْتِ، ثُمَّ دَفَعَتِ كثيرين وكثيراتٍ نحو التَّحَوُّلِ والتَّغْيير...

التصوير باللغة:

مرتبة من مراتب الشعرية العربية قديماً وحديثا[280]

كثيرة هي الأشياء أو الأحداث التي لم نرها، غير أننا قرأنا عنها في نص شعري، أو مقطع سردي؛ فَصِرْنا كأننا شاهدناها ورأيناها رأي العين، بالرغم من أننا لم ننتقل من مكاننا الذي نحن فيه. بل إننا، في كثير من الأحيان، نشعر بامتلاكنا معلومات وتفاصيل دقيقة عن مكان قرأنا عنه، لا يمتلكها الذي رآه وكان متواجدا به. والذي يصنع هذه المفارقة العجيبة: المستوى التخييلي الذي تسمح لنا اللغة بامتلاكه، والذي نعمل على تشغيله كلما شرعنا في قراءة نَصٍّ من النصوصِ التي أجاد فيها كاتبُها جانِبَ الوصْفِ بخاصة، واستعمل اللغة استعمالاً تخييلياً يَفي بالخاصية التصويرية..

ومن هنا بالذات، يأتي الحديث عن براعة اللغة في الشعر كما في الكتابات السردية، خاصة اللغة العربية، في إنتاج عدد لا متناه من الصور الجامدة (Portrait)، والمقاطع التصويرية المتحركة (vidéo)، التي تتفوق فيها الكتابة باللغة: بالكلمات والحروف، على العدسة التي وُجِدَتْ لأجل نقل الصورة الجامدة أو الحية، لحدث من الأحداث، إلى من تعذر عليه رؤية ذلك أو مواكَبَتُهُ كما هو في الواقع.. ومنذ أنْ عَبَّرَ الإنسان وتواصل بواسطة اللغة، حَمَلَ هذا الهمَّ الكامِنَ في جَعْلِ لغتِهِ لغةً تصويرية؛ تَنْقُلُ إلى الآخر مُختَلَفَ الصور والمناظر، وتُوَثِّقُ لديه أهَمَّ الوقائع والأحداث..

وحين يستعيد كل واحد منا الجملة الشهيرة للفيلسوف الفرنسي (روني ديكارت/ René Descartes): (عَلَيَّ الآن أن أخْرُجَ لقراءة العالَم..)، فإنه، لا محالة، يفكِّرُ، على التَّوِّ، في هذه القراءة اللغوية ذات الصلة الوثيقة بما أبدَعَهُ المتقدمون من أعمال ونصوص إبداعية في الشعر كما في السرد؛ لأنها الوحيدة الحاملة للحقيقة الكامنة في صورها ولوحاتها التي أخْلَصَ هذا الشاعر أو ذاك في تجميل حواشيها.. ولا أحد يَشُكُّ في هذه المصداقية التي تنطوي عليها اللغة، وهي تضع نفسَها رهن إشارة الكاتب؛ يُشَيِّدُ، بواسطة كلماتها وحروفها وبلاغتها، أجمل الصور وأبهى المشاهد التي من شأنها إبلاغ الأجيال اللاحقة بالحالةِ التي كان عليها العالَمُ منذ عشرة أو عشرين قرنا خَلَتْ..

ثم إنه لا أحدَ، مرَّةً أخرى، يُجادِلُ في القيمة الأدبية والتاريخية والعلمية للصورة اللغوية التي من شأنها أن تمنحنا فكرةً عن كثير من الأشياء التي لم تنجح الصورة/ العدسة/ الآلةُ في تغطيتها. تَذَكَّروا بِأَنَّ عالَمَ الأمس لم تكن فيه عدسات تصوير؛ تحتفظ بالوقائع وتصور الشخصيات والمظاهر، وإنما كانت هنالك اللغةُ آلةً تصويريةً؛ ينقل من

[280]– ألقيت هذه الدراسة ....

خلالها الشاعرُ، قبل المؤرخ والكاتب، كُلَّ ما يشاهده أو يتأثر يه على أرض الواقع. وهذا، لعمْرُكَ، صنيع شعراء المعلقات الجاهليين، فيما أبدعوه من أشعار؛ أجادتْ في وَصْفِ حروب القدامى، وتغنَّتْ بكرمهم، وتغزلت بجمال نسائهم، وافتخرت بما يحوزونه من أنساب وأحساب..

وهو الأمر نَفْسُهُ الذي واصَلَهُ الشعراءُ اللاحقونَ؛ خاصة منهم شعراء البعثة النبوية؛ أمثال حسان بن ثابت الأنصاري وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك؛ هؤلاء الذي خلَّدَتْ أشعارُهُم، عن طريق عدسة اللغة التصويرية، غزواتِ رسول الله ﷺ، وما بذله الصحابة الكرام من غال ونفيس ومن تضحيات؛ لأجل أن يستمر هذا الدين وتعلو كلمة الحق على امبراطوريات الشرك والكذب التي عاشت في ذلك الزمان.. وبالرغم من تواجد صوت المؤرخ العارف بالأنساب والسِّيَرِ، إلا أنه لم يكن بمقدوره أن يمنحنا ما منحتنا إياه اللغة الشاعرة التي ترى وتصف من زوايا يَعِزُّ وجودُها في مكان آخر..

وعاش الشعراء في العهدين الأموي والعباسي بالمشرق وبلاد الأندلس، أزهى فترات التَّحَضّر العربي الإسلامي؛ فأبدعوا نصوصا شعرية غنية بالصور والمشاهد التي، لولاها لفاتَنا كثير من تاريخنا؛ سواء ما اتصل منه بالشخصيات، أم بالأماكن، أم بالأحداث، أم بالأشياء، أم بالقيم.. وذاك هو صنيع عمر بن أبي ربيعة، والمجنون صاحب ليلى، والفرزدق، وجرير، والأخطل التغلبي، وبشار ابن برد العقيلي، وأبي نواس الحسن بن هانئ، وأبي تمام، وأبي عبادة البحتري، وابن الرومي، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، والصنوبري، وغيرهم من شعراء الأندلس؛ وهم كثيرون لا يمكن الإحاطة بأسمائهم، ولا بنعوت ما تركوه لنا من دواوين شعرية..

من هنا أمكن القول، على ما في هذا القول من مبالغة، إن التصوير باللغة أغنى من التصوير بالعدسة/ الآلةِ؛ أيّاً كان نوعها.. وهذا ما يحملنا على أنْ نتعرف، ابتِداءً، المقصودَ بالتصوير عن طريق اللغة، وقبل ذلك التصوير بالعدسة؟ لقد جاء في تعريف التصوير بالعدسة ما نَصُّهُ: "آلة تنقل صورة الأشياء المجسّمة بانبعاث أشعّة ضوئيّة من الأشياء، تسقط على عدسة في جزئها الأماميّ، ومن ثمّ إلى شريطٍ أو زجاج حسّاس في جزئها الخلفيّ، فتطبع عليه الصّورة بتأثير الضّوء فيه تأثيرًا كيماويًّا..".

أما التصوير الشعري، فعملٌ يتعلق بتصوير شخص أو شيء في القصيدة عن طريق التَّشبيه والاستعارة وغيرهما من الصُّور المجازيّة.. وبالرغم من الفوائد التي ينطوي عليها كل تعريف، إلا أن كثيرا من النقص يَطالُ تقريب الفهم المتعلق بالتصوير الشعري، الذي لا ينحصر فقط في إجراءات التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وغير ذلك، وإنما يتعدى كل ذلك إلى أمور أخرى أهم، من شأنها أن تضع أيدينا على (ميكانيزم) خاص معقد، هو ذاك الذي يفضي إلى التصوير عن طريق اللغة..

فهل التصوير باللغة يقف فقط عند حدود عقد هذا التشبيه أو تلك الاستعارة أو تلك الكناية، أم أن الأمر يتعدى كل ذلك إلى عمل آخر أكثر تعقيدا، تماما كما هو الحال في عمل التصوير بالعدسة (الكاميرا) الذي شرحناه منذ قليل؟ ذلك بأنَّ الصورة اللغوية قبل أن تصبح على ما هي عليه استعارة أو كناية أو تشبيها، إنما سُبِقَتْ بوضعيات قَلَّما يَتِم الانتباه إليها. فالأمر يتعلق أولا برؤية بصرية تتم على أرض الواقع لذلك الشيء أو

الشخص أو المنظر موضوعِ الصّورةِ. تلك الرؤية البصرية التي تتلقَّفُها عين/ عَدَسَةُ المبدع، ثم بصيرته الفكرية الذهنية، وهي التي ستتحول، بعد فترة من الاختمار قد تطول أو تَقْصُرُ، إلى صورة لغوية تُؤَثِّثُ فضاءاتِها الكلمات والحروف، وما عُقِدَ بينها من علاقات نحوية وبيانية.

وبعد ذلك، يأتي المتلقي القارئ للصورة اللغوية، وهو الذي سيرقى بها إلى مدارج (الرؤيا) التي تجعل منه شخصا يُتَمِّمُ مكونات تلك الصورة اللغوية التي انطلقت، أساسا، من رؤية بسيطة لمنظر مجسَّدٍ في الواقع المعيش. ومن هنا، تأتي هذه المسافة الفاصلة بين (الرؤية) في صورتها الواقعية المحدودة الخاطفة السريعة، إلى (الرؤيا) في صورتها التخييلية التأملية. وهكذا تتشكل الصورة اللغوية التي لم يُوَفَّقِ المتلقي في مشاهدتها على أرض الواقع، فنقلها إليه المبدع عن طريق اللغة ومكوناتها؛ فأصبحت لديه عبارة عن صورة لا محدودة المعالم؛ ما دام خيالُهُ يضيفُ إليها، كل يومٍ، عنصراً جديداً، ويُواصِلُ إبداعَها وفْقَ ما يَرْتَضيه من أشكال وألوان..

يُحْكى أن رجلا من إيران أراد الزواجَ، فَوُصِفَتْ له امرأة بشتى الصفات، فَقَبِلَ الزواج منها، باعتبار ما سمعه عن جمالِها وَقَدِّها وقَوامِها وأخلاقها. وحين آل الأمر إلى الجِدِّ، وتَمَّ الزواج، فوجِئَ الرجلُ بامرأة أخرى غير تلك التي وَصَفوها له؛ فقال للعروس: لستِ أنت التي أرغب في الزواج منها.. لستِ أنت المرأة التي حدثوني عنها! فأجابت العروس: أنا أجمل منها؛ أليس كذلك؟! قال: بلى، ولكني أرغب في الزواج من تلك التي تحدثوا لي عنها.. والفائدة من هذه الحادثة، أن الرجل تعلَّقَ، في مِخْيالِهِ الداخلي، بصورة امرأة نسجتْها له الكلمات؛ فزاد على ذلك من خياله الخاص، إلى أنِ اكْتَمَلَتِ الصورة اللغوية للمرأة.. ولكن حين آل الأمر إلى الواقع، ورأى العروس أمام عينيه، رفض الارتباط بها؛ على أساس أنها لا تشبه المرأة (الصورة اللغوية) التي وُصِفَتْ لهُ..

وفي كثير من الأحيان، ونحن ننصِتُ إلى المذياع، غالبا ما يُكَرِّرُ العاملون في هذه المحطة أو تلك؛ وهم يَعْمَلون على (إشهار) مَحَطَّتِهِم الإذاعية التي ينتمون إليها بشتى الوسائل، ويُثَمِّنونَ برامجَها؛ عبارةً كثيرا ما تتكرَّرُ على ألسنة هؤلاء؛ تقول: (Les programmes de notre station sont des images qui s'écoutent)؛ أي أن (البرامج التي تقدمها محطَّتُنا عبارة عن صور مسموعة). والحق أن الذي يجعلها صوراً مسموعة هو من جهة أولى ما تمتاز به تلك البرامج من حيوية وروح مرحة وتجديد، بالإضافة إلى ما تمارسه من تأثير على المستمع. ثم إن المتلقي/ المستمع، من جهة ثانية، هو الذي سيساهم بقدر وافر في الارتقاء بهذه الصورة إلى ما هو مسموع؛ وذلك حين يترجمُ المَنْطوقَ الذي يستمع إليه إلى (صور حيَّةٍ)..

وهنا بالذات، يأتي الحديث عن الكلمة المرئية، أو المنطوق المرئي؛ بمعنى أننا حين نستمع إلى برامج تلك المحطة الإذاعية، فإننا نتخيَّلُ بالتوازي مع المسموع صورا حية كلها حركية وتحول. ومن هنا أيضا قولهم: (الوصف الحي لكذا..)؛ أي الوصف السمعي الذي يحملك من مكانك وأنت أمام المذياع، إلى موضع الحدث..

وهنالك أمر آخر، من شأنه يُعَضِّدَ هذا الطرح الذي نحاول قدر المستطاع مقاربته، وذلك حين نتحدث عن قراءة الشعر في المحافل الأدبية من قِبَلِ الشعراء؛ خاصة حين يتعلق الأمر بشعراء من هذا الطراز العالي والوزن الثقيل

الذين يحسنون قراءة أشعارهم، وَيَسْحَرونَ جمهورَهُم بقراءتِهِم؛ أمثال: نزار قباني، ومحمود درويش، وعبد المعطي حجازي وغيرهم. هنا بالذّاتِ، تُصْبِحُ القراءة عبارة عن (طبعة ثانية) للديوان..

والذي دفع إلى مثل هذا التشبيه، أن قراءة الشاعر، وهي تُجَسِّدُ لنا المنطوق، تَحْمِلُ المستمعَ/ المتلقي على تَخَيُّلِ صُوَّرٍ جديدة لما سبق أنْ قرأه في الديوان قراءةً أولى. ومن هنا، يكون الاستماع إلى الشاعر، وهو يقرأ نُصُوصَهُ، عبارةً عن (طبعة ثانية) لديوانه، لم يَسْبِقْ للمتلقي القارئ أَنْ قرَأَها؛ أَيْ أنها تَحْمِلُ الجديدَ، تماما كما هو الحالُ في كُلِّ (طبعةٍ ثانية) للكتاب..

كُلُّ هذا يُفْضي بنا إلى القول بأن الصورة اللغوية عبارة عن وثيقة واقعية، بالرغم من أنه مرَّتْ على عَقْدِها مئاتُ السنين؛ فهي عبارة عن واقع حيٍّ، تَمَّتْ رؤيتُهُ ومواكبَتُهُ ومُعايَشَتُهُ، ثم تَخْييلُهُ، بعد ذلك، في كتابة لغوية شكَّلَتْ الحروفُ والكلماتُ مادَّتَها الخام؛ لينتهي الأمر بهذه الكتابة إلى المتلقي الذي يُتَمِّمُ، انطلاقا من مِخْيالِهِ، الخاص مكوناتِ الصورة التي بدأت على يد المبدع. وعلى هذا الأساس، نجد أنفُسَنا حُيالَ تَخْييلَيْنِ:

- ✓ تخييل المبدع السابق في الزمان.
- ✓ وتخييل المتلقي الذي يأتي في إثر تخييل المبدع.

وحين نعود إلى فهم الفلاسفة المسلمين للشعر، سنجد بأنهم يُجْمِعونَ على أنه (الكلام المخَيَّلُ) الذي ينشأ عن فاعلية المخَيِّلَةِ لدى المبدع، ويحدث تأثيره بتحريك قوة المخيلة لدى القارئ. فالمتلقي يقرأ الصورة اللغوية في الشعر بمخياله الخاص، والشاعر ينظم الصورة نَفْسَها انطلاقا من مخيالِهِ الخاص أيضا؛ الشيء الذي يجعل المبدعَ/ الشاعرَ مُصَوِّراً حاذِقاً، ورَسّاماً بارِعاً؛ يَرْسُمُ بالكلمات، ما تعجز العدسة على صناعته بالتقنية المتطورة..

ولعل أبرز ما يمكن الوقوف عنده، ونحن نستعيد مفهوم الشعر عند العرب، ما ذكره الجاحظ، حين قال: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير..". فالشاهد في النص أن الشعر (جنس من التصوير)، وقبل ذلك (ضرب من النسج)، وهو قبل كل شيء (صناعة).

ثم إن هذا النَّصَّ يضع بين أيدينا مفهوماً متطوراً للشعر؛ إذ يُفَرِّقُ الجاحظ بين المعاني الغفل التي لم يصورها الشعر، وبين الشعر الذي يُصَنَعُ وَيُنْسَجُ ويُصَوَّرُ؛ لينتهي الأمر إلى أنَّ الشاعرَ صانعٌ ونسّاجٌ ومُصَوِّرٌ. فالمعنى الحكيم الذي لا يقدمه لنا تشكيل شعري متميز؛ غير خليق بأن يكون شعراً على حدِّ تعبير الجاحظ. وهذا يعني أن ماهية الشعر وجوهره كامنان في هذا النظام اللغويّ الخاص، الذي ينبعث عنه معنى لا وجود له إلا فيه. والمعنى الشعري من هذه الوجهة ليس المعنى المنطقي العام الذي يحصله الناس من خبرات الحياة. وهو بذلك؛ أي الجاحظ، يصدر في فهمه للشعر عن تصور جديد، ليس هو التصور العربي المعروف، الذي يرى في الشعر تعبيراً عن مكنونات النفوس.

ويعلق الأستاذ إحسان عباس على هذا الفهم بقوله: "لو تخطى الجاحظ حدود التعريف، لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر والرسم. وإذن فربما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق وضروب التشابه. ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته في الشكل، وأن المعَوَّلَ عليه في الشعر، إنما يقع على (إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك)، وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى، وقال قولته التي طال ترددها: (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي.."

ولعمرُكَ هذا ما نجده في الشعر، حيث تؤدي الحروف والكلمات دور الألوان وأبعاد الطول والعرض الكامنة في اللوحة التشكيلية؛ ليصبح الشعر ضربا من الرسم، وجنساً من التصوير، ما دام قد نَجَحَ في جَذْبِ المتلقي إليه، إلى درجة أن هذا الأخير، يقرأ البيت الشعري، فيترجم كلماته إلى صورة بمقدوره أن يستعيد تفاصيلها الدقيقة؛ وَكُلُّ هذا بفضل روعة وحذق هذا الرسام/ المصَوِّر الذي هو الشاعر الذي وعى وظيفة الشعر الحقيقية، وعَرَفَ الكيفية التي من خلالها يُصَرِّفُ هذه الوظيفة إلى مفهوم من شأنه أنِ يُذْهِلَ ويخْلِبَ العقول ويَسْحَرَها..

لقد استطاع أبو تمام الطائي، وهو يمدح الخليفة العباسي (المعتصم بالله)، أن يُقَدِّمَ لقارئ ذلك الزمان، ولنا نحن أيضا، صورة وافية مكتملة للحرب التي نشبتْ نارُها في مدينة (عمورية) التي كان الرّوم قد احتلّوها، وجاءت جيوش المعتصم لاستعادتها؛ يقول:

جرى لها الفأل برحاً يوم أنقرةٍ / إذ غودرت وحشة الساحات والرحب

لما رأت أختها بالأمس قد خربت / كان الخراب لها أعدى من الحرب

كم بين حيطانها من فارسٍ بطلٍ / قاني الذوائب من آني دمٍ سرب

بسنة السيف، والحناء من دمه / لا سنة الدين والإسلام مختضب

لقد تركت أمير المؤمنين بها / للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى / يشله وسطها صبحٌ من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت / عن لونها وكأن الشمس لم تغب

ضوءٌ من النار والظلماء عاكفةٌ / وظلمةٌ من دخانٍ في ضحىً شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت / والشمس واجبةٌ من ذا ولم تجب

فَمَنْ مِنّا لا يستعيد تفاصيل هذه الحرب، وهو يقرأ هذه الأسطر الشعرية، وهي عبارة عن حروف وكلمات، تماما كما هي الذرات البسيطة في الصورة الفوتوغرافية؟! ومَنْ مِنّا، لَمْ ينتقل إلى هذه المدينة، لِيَقِفَ على أبوابِها، وهو يشاهد النيران وهي تلتهم ما تبقى منها، وجيوش المعتصم بالله مظفرة منتصرة تَحْصُدُ سيوفُ فرسانِها رؤوسَ الرومِ؟!

ثُمَّ مَنْ مِنّا، لا يُعْمِلُ خيالَهُ، وهو يستمع إلى بيت هذا الشاعر الأعرابي:

يا من حوى ورد الرياض بخده   وحاكى قضيب الخيزران بقده

دع عنك ذا السيف الذي جردته   عيناك أمضى من مضارب حده

كل السـيوف قواطع إن جردت وحسام لحظك قاطع في غمده

إن شئت قتلتني فإنك مـخير من ذا يعارض سيدا في عبده

ذلك الخيال الذي سيجد، لا محالةَ، نفسَهُ مُوَزَّعاً بين الشطرين: جانب من مخيالنا يفكر في استعادة رسم السيوف وهي قاطعة حال إخراجها من غِمْدِها، ثم الجانب الثاني من هذا المخيال وهو عاكف على تدَبُّرِ أمرِ لَحْظِ هذه المرأة كيف سيكون أقْطَعَ من السيوف القاطعة وهي مجردة، في حين أن لحظ هذه المرأة بقي في غمده والأشفار منسدلة عليه؟! إنه التصوير باللغة؛ ذلك التصوير الذي لا تضاهيه أغلى العدسات وأجود آلات التصوير الفوتوغرافي..

بل ولدينا من الشعراء العرب القدامى، مَنْ لم يكونوا يملكون حاسة البصر؛ ومن هؤلاء بشار بن برد العقيلي، الذي استطاع أن يجعل حاسة السمع، في العشق، بديلا عن حاسة البصر؛ وذاك قوله:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذن كالعين توفي القلبَ ما كانا

وهو الذي كَتَبَ غَزَلاً ماجناً فاضحا في كثير من النساء؛ يُخَيَّلُ إليكَ معه، أنك فعلا ترى بأُمِّ عيْنِكَ كُلَّ هذا الذي يصفه هذا الشاعر الأعمى الذي استطاع أن يجعل من لغته مَخْبَراً للصورة في مختلف أشكالها ومقاصدها؛ سواء ما اتصل منها بالصورة المادحة، أم الصورة الهاجية، أم تلك افتخر فيها بحسبه ونسبه الفارسي، أم تلك التي ظهر فيها شاعراً وَصّافاً بِكُلِّ ما في الكلمة من معنى..

وَمَنْ مِنّا لَمْ يَقِفْ متأمِّلا متخيِّلا معالم البيت الأبيات التي قالها النابغة الذبياني، وهو يعتذر للنعمان بن المنذر بن ماء السماء:

لقد سبقتِ اللغة تقنيةَ العدسة والكاميرا إلى تصوير الأجساد والمشاعر والأشواق والمظاهر والأشياء والأحداث، وبقدرةٍ أكبرَ وحِسٍّ أصدقَ. إنّنا نشاهد، كل يوم، آلاف الصور والمشاهد التي تبثُّها لنا مختلف القنوات الفضائية بالإضافة إلى ما تصنعه السينما العالمية من إنتاج سينمائيٍّ مَهولٍ، وهي الصور والمشاهد التي تنطوي على كثير من الخدع، في حين تبقى الصورة اللغوية بعيدةً كُلَّ البُعْدِ عن المكر والخداع والتدليس.. إنها صورة صادقة؛ تَنْقُلُ إلى القارئ ما تأثَّرَ برؤيتِهِ المبدعُ الصّانِعُ العارفُ بمضايق صناعتِهِ..

ولا يجب أن تغيب عنا، في هذا المقام، تلك الأشعار الكثيرة والساحرة التي نظمها الأندلسيون، وهم يَحْيَوْنَ حَياتَهُم داخل مدائنِ (الفردوس المفقود)؛ فبرعوا في ابتداع أجناس من روح الشعر؛ كشعر المائيات والزهريات، فريدة في موضوعها وشكلها؛ يقرأها القارئ؛ فيستعيد مباشرة قصور وبساتين قرطبة وغرناطة ومالقة وإشبيلية وغيرها من المدائن الجميلة بأرض الأندلس.. أنت لا تحتاج إلى الرحيل إلى إسبانيا لاستعادة التواجد الإسلامي بها؛ وإنما ستكون في حاجة إلى قراءة التصوير اللغوي الذي نسجه شعراء الأندلس، وهم كثيرون، لمختلف صور الحياة

التي عاشوها هناك؛ بما في ذلك صور البذخ والمجون، وصور الخروج من (الفردوس المفقود)، فيما عُرِفَ بشعر النكبة والهزيمة..

وكان الرسام الفرنسي (أوجين دو لاكروا/ E. de Lacroix) (1798-1863) من هؤلاء الرسامين الكبار الذين هاموا بالجمال العربي؛ وذاك ما ترجمه في لوحاته المشهورة في (نساء الجزائر) و(ثلاث جزائريات في مخدعهن) عام 1832، وقد عاش ردحا من الزمن بهذا البلد؛ فجاءت لوحاته، بالفعل، مترجمةً لهذا الجمال الذي يميز المرأة العربية الجزائرية. ثم جاء الرسام العالمي الكبير (بابلو بيكاسو/Pablo Picasso) (1881-1973)، متأثرا بصنيع الفنان الفرنسي (دو لاكروا)؛ فيرسم خمس عشرة لوحة تعبِّرُ عن هذا الجمال الجزائري الكامن في النساء اللواتي افتتن (دو لاكروا) بهن. وكانت تلك اللوحات من أجمل ما تركه هذان الرسامان لعبقرية الفن التشكيلي العالمي.

إلا أن قارئ الشعر البدوي الذي أنتجه شعراء القصيدة البدوية بغرب الجزائر وشرق المغرب خلال عقود القرن الماضي، سيجدُ بأن هؤلاء بَذّوا الرسامين الفرنسي والإسباني، بالرغم من عُلُوِّ كَعْبِ كُلِّ واحدٍ منهما في مجال التشكيل، في وصف جمال هؤلاء النساء، وفي وصف جمال المرأة بعامة. لقد تغَزَّلَ شعراء القصيدة البدوية بجمال المرأة؛ فأبدعوا في ذلك صورا ساحرة، إلى درجة يُخَيَّلُ فيها للقارئ أنه يقبض بيده على هؤلاء النساء، يتحدث إليهن، ويستمتع بجمالهن. وكُلُّ ذلك بفضل هذه اللغة العربية الخَلّاقَةِ التي، حين تجد صانعاً حاذِقاً، ومُصَوِّراً ماهراً، تتحول تحت سِحْرِ قَلَمِهِ إلى صُوَّرٍ ناطِقَةٍ طافحةٍ بمعاني الجمال في أدَقِّ تفاصيله؛ سواء المرئي منه أم غير المرئي..

وتجدر الإشارة إلى أن الأمريكيين، بما لهم من سلطات إعلامية جدِّ متطورة وما بلغوه من شأوٍ عظيم في إنتاج الصورة، لَمْ يصلوا إلى معرفة الذي حَدَثَ في حرب الفيتنام، عن طريق وسائل الإعلام ومراسلي القنوات التلفزيونية المشهورة، وإنما كان عليهم أن ينتظروا رِدْحاً من الزمن؛ لتأخُذَ السينما، في (هوليوود)، طريقَها إلى بَعْضِ التقارير العسكرية السرية والوثائق السياسية النفيسة المأثورة عن تلك الحرب، وَتَعْمَلَ على استقرائها، وتحويلِها إلى صُوَّرٍ وأفلام، مِنْ خلالها اطَّلَعَ المواطن الأمريكي على الصورة الحقيقية لبشاعة تلك الحرب المرعبة التي جمعت بلد العَمِّ (سامْ) بدولة الفيتنام..

كما تجدر الإشارة، ونحن بصدد الحديث عن السينما العالمية، إلى أنَّ السينما الإيرانية قَوَّضَتِ المِخْيالَ الديني للمواطن الإيراني، وذلك حين شَخَّصَتْ كثيراً من الأنبياء؛ وعلى رأسهم نبي الله (يوسف) عليه الصلاة والسلام. وهي إذ تفعل ذلك، إنما تضع حدّاً لخيال الإنسان المسلم، وهو يرسم بنفسه صورة لهذا النبي أو ذاك داخل مِخْيالِهِ، دون أن يَبْلُغَ القناعةَ القُصْوى بأنه فعلا وصلَ إلى تحديد معالِمِ تلك الشخصية.

ولَعَلَّ هذا هو الذي تعيشه الذهنية العربية المسلمة التي أبقت على اشتغال هذا المِخْيالِ الديني، حين احترمت السينما المنضوية تحتها قدسية هذه الشخصيات التي لا يمكن، بالمرة، تجسيدها في شريط من الأشرطة.. فَواصَلَ الإنسانُ العربي المسلم، انطلاقاً مِنْ خياله الخاص به وهو يقرأ قَصَصَ الأنبياء في النصِّ القرآني الكريم، بناءَ مَعالِمِ هذه الشخصيات الدينية العظيمة، التي لن يَصِلَ أبداً إلى كُنْهِها الحقيقي.. وهو نفسُهُ لا يريد أن يصل إلى هذا

الكُنْهِ؛ لأنّ استمرارَ بناءِ هذه الشخصية النبوية، وَتَواصُلَ البحث عنها وعن خصوصياتها إنما هو استمرارٌ لهذا الإيمانِ الْقَويّ بأنّ الله سبحانه وتعالى يَخْتارُ لِحَمْلِ رِسالاتِهِ مَنْ هُمْ في مكانَةٍ ساميةٍ ومرتبةٍ يَعِزّ بلوغُها بالنسبة إلى الآخرين مِنْ عبادِهِ..

وهنا بالذات، تكمن روعةُ هذا المِخْيالِ الإنساني، الذي يشتغلُ وُفْقَ جملة من الشروط والقوانين، التي تُمَكِّنُهُ، في نهاية المِطاف، من إنتاج نصوص لغوية شعرية؛ تتحول فيها اللغة إلى فُسَيْفِساءَ مِنَ الجزئياتِ التي تدخل في إنتاج الصورة كما هو متعارفٌ عليه في مجال هذا الفنّ؛ فَنِ التصوير؛ سواء بالعدسة/ الكاميرا، أم بالريشة والألوان كما هو الحال في التشكيل. لقد استطاع الإنسان، طوال فترات تواجُدِهِ ناطِقاً ومُفَكِّراً وحاكِياً وواصِفاً لِما يشاهِدَهُ، أن يَظَلَّ وَفِيّاً لِمِخْيالِهِ الصّادِقِ الذي يَمْتَحُ منه مختلف الصُّور والمشاهِدِ التي تَرْبِطُهُ بالحياةِ وبالآخَرِ.

وبمقدورنا القول، في هذا الصَّدَدِ، بأن الإنسان العربي المعاصر اسْتَفادَ كثيراً من ثقافة أسلافِهِ ومناهِجِهِم في النَّظَرِ؛ أولئكَ الذين جعلوا شعريَّتَهُم قائمة بالأساسِ على السَّماعِ والرواية والحفظ؛ الشيء الذي جَعَلَ مِنْ كينونةِ هذا الأخيرِ كينونةً مرتبطةً بالأساسِ بالمحفوظ الشعري الغزير الذي يَتَرَبَّعُ عليه، مِنْ عهْدِ (عنترةَ) و(لبيد بن ربيعة العامري)، مروراً بعهد (حسان بن ثابت) و(كعب بن مالك)، فعصر (ذي الرمة) و(العجاج) و(جميل)، ثم ما كان من عهد (أبي الطيب المتنبي) ومن سبقوه وأولئك الذين عاشوا بعده، وُصولا إلى فترة المحدثين من شعراء العراق والشام والحجاز وفارس ومصر وبلاد المغرب العربي..

هذا المحفوظ الآتي من ثقافة الرواية والسّماع، هو الذي خَوَّلَ للغة العربية، وهي لغة القرآن الكريم، أن تتبَوَّأَ مرتبة اللغة التصويرية الأولى غَيْرَ مُدافِعٍ؛ إلى درجة أن التصوير بالكلمات والحروف وعلامات الترقيم غدا أصلاً من أصول هذه اللغة والمتحدثين بها من أهلها، وكذا مِنْ غَيْرِ أَهْلِها؛ مِمَّنْ تعلَّموا قوانينها، وسَبَروا أغوارَها، واطَّلَعوا على أسْرارِها الخَفِيَّةِ التي يَسْتَحيلُ معها الكلام صورةً، والخطوط الدالة على الكلمات والأحْرُفِ مشاهد حيَّة متحركة.. وهذا سِرٌّ مِنَ الأسرار التي أوْدَعَها الخالق سبحانَهُ في هذه اللغة..

تلك إذن جملة مِنَ الملاحظات، آثَرْتُ الوقوفَ عندَها ههُنا؛ للتأكيد على واحدة من أبرز خصوصيات الثقافة العربية الإسلامية بعامة، والشعر العربي في مختلف عصوره القديمة والحديثة والمعاصرة بخاصة؛ وهو الذي جعل من مفردات اللغة العربية أصباغَهُ وألوانَهُ التي رَسَمَ من خلالها أجْمَلَ اللوحاتِ والصُّورِ.. إنَّهُ التصوير باللغة، على حدِّ تعبير الجاحظ، الذي صَدَقَتْ رُؤْياهُ؛ حين ذهَبَ إلى أنَّ الشعر ضَرْبٌ من التصوير. وليست هنالك لغة تخلو من هذا المهْيَعِ الكامن في التصوير، إلّا أن اللغةَ العربية كانت وما تزالُ وسَتَبْقى اللغة الأكثر تعبيراً عن الصورة؛ سواء الجامدة منها، أم الحية الناطقة..

المركز والهامش:
ثنائية الحضور والغياب في الثقافة المغربية المعاصرة[281]

منذ أكثر من نصف قرن، والمغاربة يعيشون فكرة (المركز) في كل شيء؛ سواء تعلق الأمر بوثائقهم الإدارية، أم بمبادلاتهم التجارية، أم بوجودهم في صورة الإعلام، أم بما ينتجونه وما يبدعونه وما يستهلكونه من أدب وفكر وفن وكل ما من شأنه أن يشكل وجها من أوجه الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة. وهكذا ظلت مدن من مثل الرباط والدار البيضاء وفاس، وفي وقت من الأوقات، طنجة وتطوان؛ ظلت هذه المدن عبارة عن قِبْلاتٍ لا يمكن لأحد أن ينال حظَّهُ من الظهور والشهرة وربما حتى الوجود، إن لم يستوطن هذه المدن، أو إن لم يربطه بالمقيمين بها من أهلها، من ذوي النفود، سبب من الأسباب، وميثاق من المواثيق الغليظة.

وإذا كان حديث (المركز)؛ والمركز فيما نعنيه: النُّخْبَةُ من المشتغلين في مجال من المجالات، ونقصد بهم في هذه الدراسة النخبة من رجال الأدب والفكر والفن والثقافة المغاربة الذين آلت إليهم مقاليد تسيير الشأن الأدبي والإشراف عليه إبداعا ونقدا وتوجيها؛ إذا كان حديث (المركز) متشعب، يمكن أن يخوض فيه كُلُّ واحد؛ تبعاً للمجال الذي يهتم به أو الذي تضرر منه؛ سواء في الاقتصاد أو الإعلام أو الإدارة أو القضاء أو السياسة أو الفن بمختلف أطيافه وأجناسه أو الرياضة أو غير ذلك من مجالات الحياة، فإننا سنقتصر في هذه المقالة على جانب من هذا الحديث؛ حديث (المركز والهامش)، هو الثقافة في صورتها العريضة التي تشمل مختلف جوانب الإبداع؛ في الأدب والفن.

والغاية من هذا الاختيار، فَتْحُ أعْيُنِ المتلقين على كثير من المغالطات التي استطاع (المركز) أن يجعل المثقف المغربي يعيش في سرابها الذي لا علاقة له بالواقع والحقيقة كما هي. الشيء الذي أدى، بعد كشف المستور وارتفاع الستارات، إلى ظهور مجموعة من (الهوامش)، جمع هامش، في مختلف جهات المغرب، على رأسها مثقفون شباب؛ من أولئك الذين لم يُفْسِحْ لهم المركز في مجلسه، ولم يمنحهم فرصتهم في الظهور وحيازة الشهرة. وحين آلت إليهم الأمور، داخل (الهوامش) التي عملوا على تأسيسها،وَقَعَ كثير منهم، وهم قليلو التجربة، متواضعون فيما يحملونه من علم ومعرفة، في نَفْسِ ما وقع فيه رجال (المركز).

لا أحد يَشُكُّ في أن المثقفين الذين شكلوا (المركز) بالنسبة للثقافة المغربية، بُعَيْدَ الاستقلال، هم من طينة نادرة لا يمكن أن تتكَرَّرَ؛ سواء في فكرهم أم تطلُّعاتِهِم أم إخلاصهم للمبادئ التي آمنوا بها وعَشِقوا الحرف واحْتَرَقوا جُلَّ عُمُرِهم لأجل إرساء دعائمها. عاش هؤلاء لأجل الكلمة السامية الرصينة، والفكرة الوازنة الفاعلة، ولم تُلْهِهِمْ

[281]– شاركت بهذه الدراسة في ....

أو تَفْتِنَهُمْ متعَلّقاتُ السياسة وبريق الكراسي. لقد اشتغلوا بشؤون الأدب والفكر والفن والثقافة، وأخلصوا لهذا الاختيار الذي لم يسبق لأي منهم أن وظَّفَهُ في غير خدمة الأدب.

لهذا جاءت أعمال رجال هذا الجيل الأول من الأدباء والمفكرين والفنانين، متألقة، عميقة، ساحرة على كل المستويات. ولم يكن هذا حال (المركز) في مجال الأدب فحسب، بل وجدنا مجالات أخرى، ذات علاقة بالأدب، تعرف التألق نفسَهُ، ونعني هنا الأغنية المغربية لجيل الرُوّادِ؛ التي تميَّزت شعراً ولحناً وأداءً. كُلُّ هذا حَدَثَ في المراحل الأولى لحياة (المركز) الذي كان يحوي بين أركانه المتخيَّلة رجالا ندبوا أنفسهم لخدمة وطنهم وأبناء شعبهم.

ولم يَحْدُثْ، في وقت من الأوقات التي ساد فيها جيل الرواد على (المركز)، واعْتُبِروا مُمَثِّلاً وحيداً لهُ، أنْ ظَهَرَتْ جماعاتٌ أو أطياف أدبية أخرى، تُعارض (المركز) أو تَثورُ عليه. والسبب في ذلك أن الجميع كان راضٍ على أداء (المركز)، مُبْتَهِجاً بما يبدعه وينشره من نصوص وأفكار، وما يسعى إلى تنظيمه، هنا وهناك، من ندوات وتظاهرات أدبية وفكرية، ناهيك عن المهرجانات الثقافية واللقاءات الفنية. المهم أنَّ الكُلَّ آمَنَ بأنَّ جيل الرواد، مِمَّنْ شَكَّلوا بنية (المركز)، بُعَيْدَ الاستقلال، هم المِمَثِّلونَ الأمناء لِلِسانِ كُلِّ المغاربة في مجال الثقافة والفكر.

ليس معنى هذا أن الأجيال التي تَلَتْ جيل الرواد، وخَلَفَتْهُ في (المركز)، لم تَكُنْ في مستوى التطلعات التي عُرِفَ بها رجال الجيل الأول. إلا أن جملة من الأمور جعَلَتْ هذا الجيل الثاني يَحيدُ عن الطريق الذي سار فيه الأوائل؛ الشيء الذي أدى إلى جملة من الخروقات والأخطاء التي لم تَعُدْ طَيَّ الكِتْمانِ، فَشاعَ أَمْرُ ذلك في الأوساط الثقافية، وصارتْ نَظْرَةُ النّاس إلى (المركز) تَحْمِلُ في طَيّاتِها كثيراً من الأسئلة وَخَيْبَةِ الأمَلِ في تَخَلّي رِجالِ الجيل الثاني عن المبادئ التي عاش لأجْلِها الجيلُ الأول، والتي أَكْسَبَتْهُ رِضى الجماهير وإعجابَهُمْ، وَسَوَّرَتْهُ باحْتِرامِهِمْ ومُسانَدَتِهِمْ.

لقد اختلطت السياسة بالثقافة بشكل فاضحٍ، وصارتِ الرغبَةُ في بُلوغِ المناصِبِ والجُلوس على الكراسي البرّاقَةِ، هَوَساً، حَوَّلَ الأدب وَتَعاطي شُؤونِهِ وَسيلةً ليس إلا للوصول إلى ذلك المنصب، أو للضغط على ذلك الفَصيلِ، أو مُسانَدَةِ فَصيلٍ آخَر. ليس معنى هذا أن السياسةَ لَمْ تَكُنْ حاضرةً في ممارساتِ الجيلِ الأوَّلِ؛ جيلِ الرُوّادِ، إلا أنَّ اشْتِغالَهُمْ بالسياسةِ كان لأجلِ تحقيقِ مجموعةٍ مِنَ المصالح التي تُعَبِّرُ عن طُموحاتِ الشَّعْبِ المغربي بعامة، والمثَقَّفِ المغربي بصفة خاصة. وَلَمْ يَكُنْ منهم أَحَدٌ يَرْنو بِعَيْنِهِ إلى المناصِبِ والكراسي، إذْ كثيرين منهم كان مآلُهُم القَمْعُ والسِّجْنُ والإبْعادُ. والسببُ في ذلك أنَّ هؤلاء كانوا ينطِقونَ بِلِسانِ كُلِّ المغاربَةِ، وليس بِلِسانِهِمْ الخاص. لقد أَعْلى هؤلاءِ المِصْلَحَةَ العامَّةَ على المِصالِحِ الخاصَّةِ الضَّيِّقَةِ؛ وهو الأمرُ الذي لَمَسَ المغاربَةُ عَكْسَهُ لدى الجيلِ الذي جاء بَعْدَ جيلِ الرُوّادِ من المثَقَّفينَ المغاربَةِ الذين انْتَسَبوا إلى (المركز).

مِثْلُ هذه الوضْعِيَّةِ التي آلَ إليها أَمْرُ (المركز)، هي التي جعلت كثيرا من المثقفين المغاربة يُغَيِّرون رأْيَهُم بخصوص (المركز)؛ فمنهم مَنْ أَحْجَمَ عن أن يكون فردا من أفراد (المركز). ومنهم مَنْ أَقْلَعَ عن التعامل مع هذا (المركز) وكل الهيئات التابعة له، وامْتَنَعَ عَنْ مَدِّهِ بالنصوص الإبداعية والنقدية والفكرية والمشاريع الثقافية التي كانت مِنْ قَبْلُ لا تَعْرِفُ إلا طريقاً واحداً إلى الظهور هو طريق (المركز)؛ سواء في الدار البيضاء أم الرباط أم فاس. ومنهم طائفةٌ ثالثةٌ

فَضَّلَتِ الصَّمْتَ، وأحْجَمَتْ عن مشاركة (المركز) في الرأي وتدبير شأن السياسة الثقافية والأدبية والفكرية للبلاد؛ على أساس أن هذا (المركز) لم يَعُدْ في مستوى الاضْطِلاعِ بهذه المهمَّةِ السّامِية، ولَمْ يَعُدْ أهْلاً ليكون ناطقا بلسان سائر المثقفين المغاربة

وهكذا بدأ التفكير في تأسيس أقطاب ثقافية خارج (المركز)، في مختلف جهات البلاد؛ في الشرق والغرب، والشمال والجنوب والوسط. ولولا ما لُوحِظَ من تقاعُسِ (المركز) عن أداء مهامِّهِ على أكْمَلِ وجْهٍ، وكذا الاختلالات في عمل رجاله، وما راكَمَتْهُ السنواتُ من ممارساتٍ لا تَمُتُّ بِصِلَةٍ إلى العمل الثقافي، لولا كُلُّ هذه السلبياتِ، لَما ظَهَرَتْ مِثْلُ هذه (الحركاتِ الاستقلاليَّةِ) التي أرادتْ أن تمارس نشاطَها خارجَ (المركز)، وأنْ تَقْطَعَ صِلَتَها به.

ولا بد هنا من الإشارةِ إلى أن الجامعة، كقوة معرفية وعلمية وفكرية ثقافية لها أثرها الفاعل في التوجيه والاختيار، زادَتْ مِنْ تَكْرِيسِ وَضْعِ (المركز)، في صورته السالبة، وهَيْمَنَتِهِ على الشأن الثقافي بشكل لا يَخْدُمُ البلاد كما كان الحال مع (المركز) الذي تَشَكَّلَ مِنْ جيل الرُوّادِ.. ونقصد بأثر الجامعة المدُن الجامعية الأولى؛ كالرباط وفاس والدار البيضاء، التي خَطَفَتِ الأضْواءَ من المدن المغربية الأخرى التي تأخَّرَ بها أمْرُ ظهور المؤسسة الجامعية؛ كمدينة وجدة وتطوان وطنجة وأكادير ومراكش وتازة والحسيمة والجديدة وغيرها من الحواضر المغربية الأخرى في الشمال والجنوب والشرق والغرب والوسط.

كما ساهَمَ تَمَرْكُزُ الإعلامِ السمعي والبصري، والإعلام المكتوب في مدينتي الرباط والدار البيضاء، في ازدياد اتّساعِ الهُوَّةِ، وهيمنة هذه المدن على الحياة الثقافية لسائر المدن المغربية. ولابد هنا من الإشارة إلى أن كثيرا من المدن المغربية، ونحن نعيش العقد الثاني من الألفية الثالثة، لا تمتلك إذاعة جهوية أو مَحَلِّيَّةً. أما المدن الأخرى التي نالتْ حظّاً من هذا الإعلام السمعي، في شكل إذاعات جهوية بسيطة في تجهيزاتها وعملها، فإن بَثَّها اليومي لا يتجاوز، في أحسن الأحوال خمس ساعات كل يومٍ.

أما الجرائد الوطنية، التي لا تزال على حالها منذ فترة الاستقلال؛ ناطقة باسم حزب من الأحزاب السياسية، ونادرا ما تمارس إعلاما مُثَقِّفاً؛ بل إن كثيرا من هذه الجرائد التي عَوَّدَتْ قُرّاءَها، حين كان جيل الرواد مشرفا على شؤون (المركزية الثقافية) للبلاد، على (ملحق ثقافي) أسبوعي، لم تَعُدْ تهتم بالشأن الثقافي ولا تَخُصُّهُ ولو بعمود واحد من الأعمدة التي تتضمنها. هذه الجرائد الوطنية، في صورتها التي رسمنا ههنا، لا تصل إلى المدن البعيدة عن (المركز)، إلا بعد أنْ يكون المواطن القريب من هذا (المركز) أو المتواجد على أطرافه، قد انتهى من قراءتها. بل إن بعض الأنحاء لا تصلها هذه الجرائد ولا تعرف لها وجها أو صورة.

كلُّ هذا وغيرُهُ، جَعَلَ هيمنة (المركز) على الشأن الأدبي والفكري والفني والثقافي كبيرةً. ومِمّا زاد في استفحال الأمر، ظواهر مثل (الزبونية) و(الإخوانية) و(الموالاة) التي سَيَّدَتْ من لا علاقة له بالسيادة، وأقْصَتْ كثيرين مِمَّنْ يُشْهَدُ لهم بالتفوق. وهكذا أَصْبَحَ ناقدا من لا علاقة له بالنقد، وشاعرا من لا صلة له بالقريض، ومسرحيّا من لم يقف يوما على خشبة مسرح؛ وصارت الألقاب تُوَزَّعُ بالمجان على كل من هَبَّ وَدَبَّ؛ بل وفي كثير من الأحيان

تأتي هذه الألقاب مقرونةً بنعوتٍ مِنْ مِثْلِ: (الكبير) و(المحَنَّكِ) و(القَدير) وغير ذلك مما نسمعه على بعض المنابر الإعلامية وغير الإعلامية.

يَحْصُلُ كُلُّ هذا، لا لشيْءٍ سوى لأنَّ فُلاناً أوْ غَيْرَهُ مُوالٍ لرجال (المركز)، في حين أن فلاناً آخرَ يُقْصى؛ لأنه يَحْمِلُ أفكاراً وآراء ضِدَّ (المركز) ورجاله. المهم أن الحابل اختلط بالنّابِلِ، وَلَمْ تَعُدْ المِمارَسَةُ الثقافية هي الهدف والغاية، ولكن هي أمورٌ أخرى خاصَّةٌ، لا علاقة لها بالثقافة المغربية، هي التي صارت هَمَّ (المركز) ومَدارَ اشتغالِ رجالِهِ. والأكثرُ من هذا أن مفهوم المثقف تلاشى وضاع وسط كل هذه الاختلالات، وصار بعض الناس (يُوَزِّعون)، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، جملةً من الألقاب؛ ك (الناقد) و(الشاعر) و(المنَظِّرِ) وغيرها، لَمْ نَكُنْ نَقْوى، فيما سبق، حتّى على الهَمْسِ بها؛ لِثِقَلِها وجَلال قَدْرِها وَقَدْرِ الذين يَحْمِلونَها ويُنْعَتونَ بها؛ فبالْأَحْرى (التَّبَرُّع) بها على أشخاصٍ لا علاقة لهم بالثقافة ولا صلة لهم بالنقد أو التنظير أو غيره من المجالات الفنية الرّاقية. وهو الأمرُ نفسُهُ، للأسف، الذي سَيَقَعُ فيه رجال (الهامش)، حين أسسوا (هوامِشَهُمْ)؛ فصاروا (يُوَزِّعون) الألقاب، التي حُرِموا منها ذات توزيعِ لَقَبٍ مِنْ قِبَلِ (المركز)، على بعضهم البعض، مادامت اليومَ لَمْ تَعُدْ، في اعْتِقادِهِمْ، حَكْراً على أحَدٍ.

في هذا الْخِضَمِّ، ضاعت جملةٌ من المفاهيم النقادُ وَفَسُدَتْ؛ كمفهوم المثقف، مفهوم الناقد، ومفهوم الشاعر، ومفهوم المفكر، وغيرها من المفاهيم التي لم يَعُدْ لها ذلك الإشعاعُ الذي كان مع جيل الرواد؛ حيث يُعَد على رؤوس أصابع اليد الواحدة، وكذلك الشأن بالنسبة لأهل الفكر وغيرهم. أما اليوم، فقد صار عدد النقاد أكثر من أعداد الشعراء الذين أصبحوا يتناسلون بشكل سريع متزايد، وهذا في وقت انْحَسَرَ فيه النقد وَتَوارَتْ أبجدياته؛ وذلك موضوع آخر له همومه وتَبِعاتُهُ. فَيَكْفيكَ أنْ تَقْرَأَ شيْئاً مِنْ ترجماتِ ما أَلَّفَهُ (رولان بارت)، أو (جاك دريدا)، أو (جوليا كريستيفا)، أو (ميخائيل باختين)، أو غير هؤلاء من الأعلام الكبار؛ لِيُقالَ في حَقِّكَ (النّاقد الكبير)، وتُسْتَدْعى في كُلِّ مَحْفِلٍ؛ لتمارس فِعْلَكَ النقديبخصوص هذا الأمر أو ذاك، بالرغم مِنْ بُعْدِ تلكَ الأمور التي تَمَّ اسْتِفْتاؤُكَ فيها عن مجال النقد، كما يَعْرِفُهُ أولئك الذين اقْتَتَتَ على بعضِ فُتاتِ موائِدِهِمْ مِنَ الكِبار.

ولَمْ يَقْتَصِرْ تَشَظّي المفاهيم على الجماعة المثقفة فحسب، بل امْتَدَّ إلى عامة الناس، الذي أصبحوا ينادون بلقب (الأستاذ)، في كل شارع وزُقاقٍ، كُلَّ شخصٍ؛ بالرغم من أنهم لا يعرفون إنْ كان فِعْلا أُسْتاذاً أمْ لا. المهِمَّ، أنت أستاذٌ، وأنا أستاذٌ، وهو أستاذٌ، وكُلُّنا أساتذة، في زمن أحتل فيه قطاع التعليم بالمغرب المركز ما قبل الأخير. وهكذا ضَجَّ (المركز) بأعداد النُقّادِ والشعراء والأدباء والقصّاصين والمفكرين، من الجنسيْن، حتى إنهم لَمْ يَجِدوا مساحةً تسع كُلَّ هذا العدد الهائل من المبدعين والنقاد. الشيء الذي حَمَلَ (الهوامش) تضيق صَدْراً؛ حين تَرى أو تَسْمَعُ بأنَّ فلاناً أضحى (ناقداً) (كبيراً)؛ لمجرد أنه اقترب من (المركز)، او لديه صلة بأحد سكّانِهِ ذوي النفوذ الثقافي، في حين أنَّ في هذه (الهوامش) رجالا من العِيّار الثقيل، لا يَسْمَحون لأنفسهم؛ أوْ لِنَقُلْ يَسْتَحْيون مِنْ حَمْلِ هذه الألقاب؛ لِما يَعْرِفونَهُ مِنْ ثِقَلِها وقَدَاسَتِها وجَلال قَدْرِها.

قيل في الأستاذ عباس محمود العقاد (ناقد كبير)، وقيل في الأستاذ الدكتور طه حسين ناقد كبير)، وقيل في الأستاذ الدكتور جابر عصفور (ناقد كبير)، وكذلك جرى الشيء نفْسُهُ على رجال آخرين في المشرق والمغرب. كما قيل في مُحَمَّد عابد الجابري (مفكر كبير)، وفي الأستاذ الدكتور طه عبد الرحمن (فيلسوف ومفكر كبير)، وكذلك الشأن بالنسبة للشعراء والقصاصين والمسرحيين والروائيين. وإذا أخذا بمقياس (الألقاب) التي أصبحت تُوَزَّعُ اليوم على كُلِّ مَنْ هَبَّ وَدَبَّ، فإن هؤلاء الذين سَيَّدَهُم (المركز) ولَقَّبَهُم بالألقاب الكبيرة، يماثلون أولئك الأشخاص التي ذكرنا أسماءها منذ حين؛ فَهَلْ هذا مَعْقولٌ؟!!

هذه بعضٌ مِنَ الْعِلَلِ التي كانت سبباً في انهيار سلطة (المركز) الذي، بالرغم من استمراره في الوجود على مستوى الكيانات والدواليب، إلا أنَّهُ لَمْ يَعُدْ لَهُ أيُّ وُجودٍ على مستوى الرّوحِ والتأثير والتوجيه والاعتراف الذي كان له إبان عهد الرُوّادِ. لقد اهْتَزَّتْ صورةُ (المركز) في أعْيُنِ الرَّوافِدِ التي كانت تُمِدُّهُ، طوالَ أَزْمِنَةٍ، بأسبابِ استمراره وتألُّقِهِ وقوَّتِهِ؛ فانهار كُلُّ شيءٍ وتلاشى كما يتلاشى الدخان في أجواء السَّماء الرَّحْبَةِ.

وهذا هو الأمرُ الذي فَتَحَ الباب علة مِصْراعَيْهِ، هنا وهناك، لتأسيس مجموعةٍ من (الهوامش) التي أصبحتْ تُنْتِجُ وتُوَزّعُ أدباً وثقافةً وفَنّاً وفكراً أَفْضَلُ وأسْمى من تلك التي يُنْتِجُها (المركز) الذي كَسَدَتْ بِضاعَتُهُ، وَخَلَتْ سوقُهُ مِنَالسّائلين. هؤلاء الذين انْطَووا على ذَواتِهِمْ، وراحوا يَنْشُطونَ في إطاراتٍ ضَيّقَةٍ هي (الهامشُ). وهكذا أصبحنا نسمع عن (هوامش) في شمال المغرب، وأخرى في شرقه وغربه، وثالثة في الجنوب، وأخرى في قلب البلاد.

أما (المركز)، فبقي لوحده يَجْتَرُّ الشكل الثقافي الذي اعتاد إنتاجَهُ، ويُقَلِّبُ، على أَوْجُهٍ كثيرةٍ، الألقابَ التي لَمْ يَعُدْ يَجِدُ مَنْ يُوَزِّعُها عليه؛ مادامَتْ قدْ أُفْرِغَتْ من قيمتها العلمية؛ إذْ لَمْ يَعُدْ شيئاً هامّا اليومَ أَنْ يُقالَ في حَقِّكَ (ناقد كبير)؛ مادامتِ الشَّبَكَةُ العنكبوتية في (الأنترنيت) تَمْنُحُكَ المساحة اللامتناهية، لِتَكْتُبَ ما شِئْتَ وَتَدْعُوَ نَفْسَكَ بِالأَلْقابِ التي تُريدُ؛ حَتّى تِلْكَ الَّتي دُعِيَ بها القدامى مِنْ جَهابِذَةِ الشّعْرِ والنقد. بَلْ إنَّ كثيراً مِنْ رِجالِ (المركز)، حينَ أَحَسّوا بالإقْصاءِ، وَأَنَّ الظِّلَّ أَصْبَحَ يَغْمُرُ شَبَحَهُمْ، راحوا يَتَقَرّبونَ مِنَ (الهوامش)، ويُبْدِعونَ في إطارِها، وَيَنْشُرونَ إنتاجاتهم باسمها.

لقد استطاعَ (الهامش)، بفضل ما اجتمع لديه من عناصر القوة، أنْ يَسْحَبَ الْبِساطَ مِنْ تَحْتِ (المركز)، ويَسْتَعيدَ الاشتغال على الأدب والثقافية المغْرِبِيَّيْنِ، بعيداً عن المصالح الخاصة والحسابات السياسية الضيّقَةِ المتمَيِّزَةِ بالخِداعِ والمحاباةِ وغير ذلك مِنَ السُّلوكاتِ التي لا علاقة لها بالفعل الثقافي الذي يتميَّزُ بالصدق والوضوح والواقِعِيَّةِ والقُرْبِ مِنَ الْآخَرِ الذي يعتبر المادَّةَ الخام في كل عَمَلٍ ثقافي، والغاية التي يتوق الفعلُ الثقافي إلى خِدْمَتِها. غير أنَّ الذي حَصَلَ، للأسفِ، هو تَحَوُّلُ هذه (الهوامش) المتناثرة هنا وهناك إلى (مراكز) مُصَغَّرَةٍ؛ تُعَدِّلُ وتُجَرِّحُ مَنْ تشاءُ وما تشاءُ، شأنُها في ذلك شأنُ صنيعِ (المركز)، ذاتَ وُجودٍ، حين كانت مقاليد الحَلِّ والْعَقْدِ بين يَدَيْهِ. الشيء الذي جعل كثيراً مِنَ المثَقَّفين، من أولئك الذين لم يتمرَّغوا في تُرابِ (المركز)، ولَمْ يَنْتَسِبوا، حين قامت (الثَّوْرَةُ) على (المركز)، إلى (الهامش)، يَزْهَدونَ في كلّ شيءٍ؛ بما في ذلك الثقافةُ، ويُفَضّلونَ الْعَيْشَ على أطلال (المركز) القديم؛

ذاك الذي كان في عهد الرُوّادِ الذين خَدَموا الأدب المغربي والعربي بعامة، وصَيَّروا الثقافة المغربية، خاصّها وشَعْبِيّها، شأْناً تتَحَدَّثُ عنه المحافِلُ الدّوليَّةُ في الشرق والغرب.

وَلَعَلَّ الإشْكالَ الحاصِلَ في الوقتِ الرّاهِنِ هُوَ الإجابَةُ على السُّؤالِ التالي: إلى أَيّ جِهَةٍ يُوَلّي المثَقّفُ المغربي وغَيْرِ المغربي وَجْهَهُ؟ إلى جِهَةِ (المركز) الذي فَقَدَ هيبته وتلاشتْ سُلْطَتُهُ، وقد رسمنا جُزْءاً مِنَ الصّورة المهْتَرِئَةِ الَّتي آلَ إليها، ولَمْ تَعُدْ أشغالُهُ تُرْضي المغاربةَ، وَلا تُحْرِزُ مَشاريعُهُ وَأَفْكارُهُ بخصوص راهِنِ الثقافة المغربية ومستقبلِهاإجْماعَهُم؟ أمْ أَنَّهُمْ يُوَلّونَ وَجْهَهُمْ ناحية (الهامش/ الهوامش)، القريبة مِنْ محَلّ إقامَتِهِمْ؛ وقد شَرَحْنا ما آلَتْ إليه هذه (الهوامشُ) والقائمون عليها مِنْ غُرورٍ، بالرغم من أنَّ أَكْثَرَهُم لَمْ يُراكِمْ مِنَ التجارب والأعمال، ما يُخَوّلُ لهُ حِيازَةَ حَقّ الحَلّ وَالْعَقْدِ، والجرح والتعديل، بخصوص أشخاص كان بالأمس يَجْلسُ إليهم تلميذاً؛ يُرَتّبُ في حضرتهم أوراقَهُ المبعثرة.

إنها فعلاً حيْرَةُ الثقافة المغربية والأدب المغربي، وحَرَكَةِ الإبداع والنشر في هذا البلد المثَقَّفِ حتّى النُّخاعِ. لهذا وجب إعادةُ النظر في كثير من هياكل الثقافة والأدب في هذا البلد، ووَضْعِ الرّجالِ المناسِبينَ في الأمكنة؛ حتّى لا نقولَ الكراسي المناسبة، ونَبْذِ الخِلافاتِ والحِساباتِ الضَيّقَةِ، بالإضافة إلى وضع حَدٍّ للزّبونيّة والإخوانيّة التي صَيَّرَتْ كثيراً من المنابر الثقافية مِلْكاً يتوارَثُهُ أناسٌ بعينهم، هُمُ الذين يجلسون على أبواب تلك المنابر، ولا حَقَّ لأحَدٍ حتّى أنْ يَحْلُمَ بوضع قَدَمِهِ بِحَضْرَتِها.

كُلُّ هذا مِنْ شأْنِهِ أنْ يَضُرَّ بالثقافة المغربية وبالمثقفين المغاربة الحقيقيين، الذين أخْرَسوا في زَمَنٍ ارتفَعَ فيه صوتُ أَدْعِياء الثقافة، وكَسَروا أَقْلامَهُم، وأَحْرَقوا أَوْراقَهُم وَأَسْفارَهُمْ، في عصرٍ صار فيه نَشْرُ ديوانٍ أو مجموعةٍ قَصَصِيَّة، أو إصْدارُ كتابٍ في (الجرح والتعديل)؛ عفواً أَقْصِدُ (النقد)، أسهل من ابتياع قطعة حلوى صغيرة لطفل يصْرُخُ على قارعةِ الطّريق...

الإبداع والتلقي في عصر النص الرقمي
قراءة في كتاب (تأثير الأنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث)
للأستاذة الدكتورة إيمان يونس[282]

1)– القراءة/ التلقي للنص الورقي/التقليدي:

لازالت القراءة، انطلاقا مما قرأته[283] في كتاب (Questions générales de lecture) لصاحبيه (إيمانويل فريس/ Emmanuel Fraisse) و(بيرنار موراليس/ Bernard Mouralis)، بوصفها مظهرا من مظاهر التلقي، أكثر الممارسات الأدبية تكرارا وشيوعا واتصافا بالمباشرة. ومثل هذا الشيوع لفعل القراءة هو الذي يجعل منه أساسا من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملا أساسيا في تفسير النص وترجمة دلالاته ومقاصده. والنقد التقليدي؛ الذي ظل منصرفا ردحا من الزمن إلى شخصية المؤلف وقواعد التأليف، على حساب شخصية القارئ، سينهار بمجيء البنيوية التي، خلال مرحلة الستينات من القرن الماضي، ستعلي من شأن القارئ على حساب المؤلف؛ كما فعل (رولان بارت) في أكثر كتاباته خاصة (موت المؤلف) الصادر عام 1968. ومعنى هذا أن (أندري جيد) لم يكن أبدا بعيدا عن الصواب حين قال: "لا أستطيع أن أعُودَ كمن كنتُ قَبْلَ قراءَتِهِ؛ فكيفَ أَصِفُ قُوَّتَهُ؟"....

ولم تستطع (القراءة)، أن تشكل مفهوما مستقرا ومحددا دالا على مقصد إلا في سبعينات القرن العشرين، خاصة في فرنسا، حيث بدأ الناس يتحدثون عن (القراءة الأدبية). وكان (أرمان كولين) قد دَشَّنَ، عام 1971، بإشراف (فيليب سوليه) مجموعة من سلسلة (U2) بعنوان (قراءات). غير أن هذا المفهوم لكلمة (قراءة) لم يَشِعْ إلا في تسعينات القرن الماضي، ويدل على الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته. ومن جهة أخرى، نجد أن المعجم الفرنسي (روبير الكبير/ Le Grand Robert)، في طبعته الصادرة عام 1978، لا يحيل، في المداخل الثمانية الموجودة فيه لمادة (قرأ/ Lire)، صراحةً إلى التأويل النقدي للكتابات التي سيشملها فعل (القراءة)، كما لا يشير إلى احتمال جمع كلمة (قراءة) على (قراءات). غير أن هذا المعجم يأتينا بتفسير خاص لفعل (قرأ)؛ حيث يأتي بالمثال: (أستاذ يقرأ لطُلّابِهِ نصّاً أو كتابا)؛ ويبقى للاستعمال الاستعاري في هذه الجملة متسع للخروج بها إلى الدلالات التي نريد.

---

[282]– سبق لي نشر هذه الدراسة في ....

[283]– قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب: إيمانويل فريس وبرنار موراليس، ترجمة: لطيف زيتوني، ضمن كتاب (عالم المعرفة)، ع. 300، فبراير 2004، ص. 143 وما بعدها.

ومهما يكن من أمر، فإن (القراءة) في مقصدها الدال على (Approche) هو الذي استقر في الأذهان في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة؛ لذلك وجدنا كثيرا من العناوين خاصة في العنوان التجنيسي الثانوي الموجود عادة تحت العنوان الكبير تحتفل بهذا المفهوم...

ليست القراءة، فيما أومن به وفيما نَظَّرَ له المفكرون الغربيون أواسط القرن العشرين، أن نَنْثُرَ مجموعة من الخواطر، إثر قراءة نص شعري أو سردي، لنُصْبِحَ بعدها نقادا ودارسين؛ حتى إن بعضهم لن يحتاج في هذا الزمن سوى مقالة واحدة من بضعة أسطر، في شعر أو سرد ذاك، لينتزع لقب (الناقد) أو صفة (الدارس)؛ بالرغم من القدسية التي كانت لمثل هذه الاصطلاحات إبان عصر النهضة بمصر والشام وبلاد المغرب. في حينِ أنَّ القراءةَ الحقَّةَ إنما هي اكْتِواءٌ بنارِ التَّجربة الإبداعية التي مَرَّ بها المبدعُ وعانى منها الأمَرَّيْنِ. فأنْ تقرأَ نصّاً، معناهُ أنْ تَحْيا حياةَ ذلكَ النَّصِّ، دقيقةً دقيقةً؛ لَمّا كانَ مُبْدِعُهُ يبنيهِ كلمةً كلمةً وقطعةً قطعةً. لهذا أجدُ نفسي في كثير من الأحيان، أتَعَجَّبُ مِمّا أَقْرَأُهُ منْ (خواطر) و(انطباعاتٍ)، لم تكلف أصحابها عناء ولا زمنا طويلا للنظر والتَّملّي، بخصوص نصوص إبداعية اكتوى أصحابُها وعانوا الشيءَ الكثير قَبْلَ إخراجِها إلى الوجود.

والأسَفُ أَنَّ ما سَيُكْتَبُ إثْرَ هذه (الخواطر) المتسرعة، سَيُسَمّى (نقدا) أو (قراءة) أو (دراسة). فَمِثْلُ هذه الممارساتِ هي التي جعلت (النقد) يغيب من قاموسنا الأجناسي، ويَحُلُّ مَحَلَّهُ شيءٌ من (التقريض)، و(التقريظ)، وكذا (الانطباع)، و(الاستعراض)، والمجاملات التي تُعْلي شأنَ مَنْ لا شأنَ له؛ حتى ازدحمت (سوق الأدب) بـ (النقاد)، كما غَصَّتْ بـ (الشعراء) و(القصّاصين) وغير ذلك..

من هنا، نجد أنفسنا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في طقوس القراءة، سواء تعلق الأمر بالقراءة العالمة التي يمارسها الدارسون المتخصصون، أم القراءة المتصلة بالمتعة؛ وهي المشروعة لجمهور الناس على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم الثقافية. والمشكلة التي نريد التنبيه إليها، هي أننا، خاصة في النوع الثاني من القراءة العادية التي غالبا ما تأتي بعد القراءة العالمة، لا نقرأ وفق منهج أو خطة. ذلك بأن كثيرين يقرأون نقد ديوانٍ شعريٍّ، وهم لم يسبق لهم أن قرأوا الديوانَ؛ فكيف ستستقيم لهؤلاء القراءة النقدية في غياب تام للقراءة الإبداعية التي تعتبر أولِيَّةً؟؟

لا أحد يشك في أن النقد هو ردة فعل على القراءة التي نقوم بها، أي أن القراءة العالمة هي نتيجة حتمية للقراءة العادية الإبداعية. إنه كتابة على قراءة، و(وساطة) و(تأويل) بمقدوره توجيه القارئ في اختياراته؛ كما ذهب إلى ذلك (إميل فاغيه) في كتابه الممتع (فن القراءة/ L'art de lire). ويكمن دور الناقد في أنه يجعلنا نقرأ إبداع هذا المبدع أو ذاك من وجهة معينة. وهذا هو الأمر الذي جعل دارسا مثل (بونالد) يأتي بمثلثه الذي يفيد بأن كل قراءة إنما تتألف من ثلاثة أقطاب فاعلة، هي: المؤلف والقارئ وبينهما يأتي الوسيط الذي هو الناقد.

وكان (فيكتور هوجو) قد تحدث في وقت سابق عن القراءة بمفهوم (إعادة الكتابة/Réécriture)؛ أي أن كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد؛ وفي هذا اعتراف واضح بقيمة القراءة حين تكون عالمة ومبدعة. فإعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساس من أسس الإبداع الأدبي. وقد سبق لـ (جيرار

جينيت) أن عَدَّدَ جملة من نماذج هذا النوع من القراءة التي تفيد الكتابة من جديد، في مؤلفه (Palimpsestes).

لقد بات واضحا بأن القراءة التي تكون عالمة، مؤسَّسَةً على شروط واضحة، من شأنها أنْ تُغَيِّرَ وَضْعَ النَّصِّ، وتنتقل به إلى معاني جديدة، لم يكن النقد التقليدي يؤمن بها ولا يفسح المجالَ لظهورها. وهكذا أُضيفَتْ مَقْصِدِيَّةُ القارئ إلى قَصْدِيَّةِ المؤلف وقَصْدِيَّةِ الأثَرِ/ النَّصِّ، واتَّجَهَ الْمَيْلُ من القراءة التفسيرية التي تفيد الشرح، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي الشخصي المتأثِّرِ بالظروف التي تُحيطُ بالقارئ الذي تَحَوَّلَ، بِفَضْلِ قراءتِهِ العالِمَةِ، إلى ناقد.. إلى ناقدٍ مبدِعٍ..

وإذا كان هذا هو حال القراءة/ التلقي بالنسبة إلى النص الورقي، فماذا عن أشكال تلقي الإبداع الرقمي الذي أصبح، يوما بعد يوم، يكتسح مجال الأدب، ويَعِدُ بصورة جديدة من صور القراءة والتَّتَبُّع؟ وما مدى تأثير الأنترنيت في صناعة أدب عربي حديث رقمي، وبالتالي إنتاج متلق قارئ جديد؛ يمكن وصفه هو الآخر بالقارئ/ المتلقي الرقمي؟ لقد شهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي ثورة هائلة في مجال تكنولوجيا الإعلام والاتصال والمعلومات المتمثلة في شبكة (الأنترنيت)؛ الشيء الذي دفع إلى ظهور مجموعة من الممارسات الإبداعية والقرائية الجديدة، التي لم يكن للعرب عهد بها من قبل؛ وهم الذين ينحدرون من ثقافة شفاهية، تحولت مع مرور الزمن إلى ثقافة كتابية بفضل الثورة التي أحدثها النص القرآني الكريم.

2)- من النص الورقي إلى النص الرقمي:

لقد ظهرت مجموعة من المواقع الأدبية الإلكترونية جذبت إليها جملة من المؤلفين، شعراء وقصاصين وروائيين ومسرحيين وغيرهم؛ الشيء الذي جعل طائفة أخرى من القراء المتخصصين وغير المتخصصين/ النقاد والدارسين، ينجذبون بدورهم إلى هذه المنابر الإعلامية المتعددة الوسائط؛ حتى لا يتخلفوا عن ركب القراءة الذي أصبح بين يدي المنابر الإلكترونية بعد ان كان حَكْراً على المنابر الورقية ودور النشر. بل إن طائفة من الأدباء تحولوا بإبداعاتهم، تحت وطأة غلاء تكلفة النشر وسوء التوزيع إن لم نقل انعدامه، من النشر الورقي إلى النشر الرقمي؛ مستثمرين في ذلك معطيات التكنولوجيا الحديثة في الكتابة الأدبية. وهذا هو الذي أدى إلى بروز أشكال أدبية جديدة تجمع بين الخصائص التقنية الطارئة من ناحية، والخصائص الأدبية التقليدية المتعارف عليها من جهة ثانية؛ وهو ما اصطلح على تسميته بـ (الأدب الرقمي) الذي تعتبر (التفاعلية) السمة البارزة لنصوصه المركبة، بالإضافة إلى خاصية (الترابط) التي جعلت الدارسين يتحدثون عن اصطلاح جديد هو (النص المترابط) أو (التَّشَعُّبِي)..

من هنا، أدى ارتباط الأدب بتكنولوجيا المعلومات والأنظمة المتعددة الوسائط إلى ظهور مجموعة من التحديات حُيال المبدعين ودارسي الأدب على حدٍّ سواء. وقد لَفَتَتْ هذه الوضعية الجديدة أنظار النقاد والباحثين الذين راحوا، وهم يتابعون ما أصبح يُنْشَرُ رَقْمِيّاً بعد أن كانوا يباشرون نقدَهُ على الورق (الكتاب)، يحاولون التنظير لهذه الممارسات الجديدة، كُلٌّ حسب رؤيته. فبرزت على السطح الحاجة إلى إعادة النظر في مجموعة من النظريات

الأدبية ومصطلحاتها التي لم تَعُدْ تُلائم، في حال الظروف الحديثة، التطورات التي طالت تقنيات الإعلام والاتصال. ومن أبرز القضايا التي سَيَّجَتْها أسئلة الدارسين: نظرية الأجناس الأدبية، ونظرية التلقي؛ وهما النظريتان اللتان أثارتا جملة من التساؤلات، كان عَصَبُها الكبير هذا الارتباط الجديد بين التكنولوجيا والأدب.

في هذا الإطار بالذات، يأتي كتاب (تأثير الأنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث) للأستاذة الدكتور إيمان يونس. والكتاب في حقيقة الأمر هو رسالة لنيل درجة الدكتوراه، تقَدَّمَتْ بها الباحثة إلى جامعة (تَلْ أَبيب)، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور محمود كَيّال، وَقَدَّمَ لها الأستاذ الدكتور سعيد الوكيل، أستاذ الأدب العربي الحديث والنقد بجامعة عين شمس. ويقع الكتاب في (382 صفحة) من القطع الكبير، وهو من منشورات دار الهدى للطباعة والنشر كريم، ودار الأمين للنشر والتوزيع بالأردن/ عمان. وصدر الكتاب في طبعته الأولى عن الدارين عام 2011. أما الباحثة إيمان يونس، فواحدة من الأجيال الجديدة المنتمية إلى فلسطينيي 1948، الذين نذروا أنفسهم للتواصل مع الثقافة العربية، وشق دروب في صخورها الوعرة، وإقامة جسور تواصل مع الباحثين في أرجاء العالم العربي. وتعمل الأستاذة الدكتور إيمان يونس محاضرة بكلية (بيت بيرل)، ورئيسة طاقم الكتابة بمركز التكنولوجيا التربوية.

لقد طرحت الباحثة إيمان يونس في مؤلفها جملة من قضايا النص المترابط وخصوصياته والعلاقات الجديدة التي تربطه بالمتلقي، بالإضافة إلى مناقشتها عدداً من الأسئلة الحرجة التي باتت تفرض نفسها وتبحث عن أجوبة في فكر واهتمام الدارسين. ولعل أهم ما يميز هذا الكتاب، كما ذكر ذلك كاتب تقديمه الأستاذ سعيد الوكيل: اتساع الرؤية وشمولها، وحرصه على وضع القارئ العربي في قلب الخريطة الواسعة للنصوص التي تتخلَّقُ إبداعيا على الشبكة الدولية. ومن حسنات هذا العمل أيضا مراعاة التنوع القطري والجنسي، على مستوى اختيار النصوص المستشهد بها في الكتاب، بالإضافة إلى التنوع الأجناسي ما بين الشعر والنثر، وإبراز أهمية الواقع الافتراضي؛ الشيء الذي يجعل هذه الدراسة مادة ثرية على مستوى التنظير والتطبيق، والغنى على مستوى المرجعيات والتحليلات النصية، ناهيك عن حرص الباحثة على سَبْرِ أغوار النصوص في علاقتها بالعالم الافتراضي وجماليات الإبداع الرقمي.

وظلت نظرية تلقي النص الرقمي المحور الأساس الذي تَمَّ الاشتغال عليه؛ إيمانا من الباحثة بأن النص الرقمي بشروطه وقواعده وخصوصياته الجديدة، يقتضي (صناعة) متلق رقمي بمواصفات وشروط وخصوصيات جديدة أيضا؛ خاصة إذا علمنا أن الأدب الرقمي قد تزامن ظهوره في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية بمرحلة هامة في النقد هي مرحلة الاهتمام بالقارئ؛ الشيء الذي سيؤدي إلى بروز نظرية التلقي على يد منظرين مثل (هانز روبرت جوس) و(لفنجانج أيزر)، وكلاهما كان أستاذاً بجامعة (كونستانس) بألمانيا.

ويتألف كتاب (تأثير الأنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث) من مقدمة وأربعة أبواب؛ وقفت من خلالها الباحثة عند عدد كبير من قضايا وأسئلة الأدب الرقمي؛ منها على وجه الخصوص: هل يمكن الحديث عن بداية تشكُّلِ مفهوم جديد للأدب ولمنتجه ومتلقيه؟ وما الأنواع الأدبية الجديدة التي أفرزتها

التكنولوجيا الحديثة؟ وما خصائصها؟ وها نحن في حاجة إلى تسميات جديدة وتقسيم جديد للأجناس الأدبية؟ وما تأثير ذلك كله على متلقي الأدب؟ وَبِمَ يختلف قارئ النص الرقمي عن قارئ النص الورقي؟ وهل يتيح النص الورقي لقارئه القدرَ نَفْسَهُ من التفاعل الذي يُتيحُهُ النَّصُّ الرقمي؟ وما الذي يمكن قوله بشأن الكاتب الرقمي، وما مواصفاته؟ وهل يكفي أن يمتلك الكاتب الرقمي الموهبة فقط لإنتاج نص أدبي، أم يحتاج إلى ثقافة رقمية إضافية؟ وماذا عن الناقد الرقمي؟

وما المعايير الجديدة التي يجب أن يستند إليها في الكتابة النقدية التي يمكن أن ينجزها بخصوص نص رقمي؟ وإلى أي حدٍّ يمكن الحديث عن بلاغة جديدة هي البلاغة الرقمية؟ وأخيرا، هل يمكن القول بأننا نَشْهَدُ حَلْقَةً جديدةً من حلقات تطور الأدب الذي انتقل من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية الطباعية، ليصل في الوقت الراهن إلى المرحلة الرقمية الإلكترونية.. إنها وغيرها الأسئلة التي حاول هذا الكتاب الإجابة عليها، عن طريق الفحص والتمحيص والمقارنة والتحليل.

من خلال كل هذه الأسئلة، يمكن القول بأن الأدب العربي الحديث والمعاصر بخاصة، والآداب العالمية بعامة مقبلة على رؤية جديدة، ونظرية أدب تختلف كل الاختلاف عن النظرية التي أطرت الأدب في مرحلته الكتابية الطباعية، وقبله الأدب في مرحلته الشفاهية. ومعنى هذا أن أمورا كثيرة مقبلة على التحول، سواء على مستوى الإبداع أم التلقي. وكل هذا يَحْدُثُ في انتظار أمرين اثنين: إما رِدَّةِ الناس، مبدعين ومتلقين، إلى الأدب في صورته الكتابية الطباعية، أم توجههم نحو صورة جديدة للأدب لم تَظْهَرْ معالِمُها بعد.. وفي انتظار حدوث هذا أو ذاك، يبقى الأدب في صورته الرقمية كائنا فرض وُجودَهُ، وحَفَرَ لنفسِهِ مساراً عريضاً في الوادي الكبير الذي انْطَلَقَتْ مياهُهُ العذبة من النَّبْعِ الأوَّلِ الذي يبقى هو حاجة الإنسان إلى التعبير عمّا يضْطَرِمُ بين ضلوعِهِ من أشواقٍ وآمالٍ وآلامٍ وأفكارٍ وتجارب...

فهرس الموضوعات